فوزي كريم



تهافت الستينين

أهواءُ المثقف ومخاطر الفعل السياسي



فوزي كريم

تهافت الستينين



تهافت الستينيين

أهواء المثقف ومخاطر الفعل السياسي





Author : Fawzi Karim
Title : Breakdounes of generation of The sixties

Al- Mada P.C.
First Edition : 2006

اسم المؤلف : فوزي كريم
عنوان الكتاب : تهافت الستينين

الناشر : المدى
الطبعة الأولى ٢٠٠٦

دار المدى للثقافة والنشر

سورية - دمشق ص. ب.: ٨٢٧٢ او٧٣٦٦ -تلفون: ٢٣٢٢٢٧٥ - ٢٣٢٢٢٧٦-فاكس: ٢٣٢٢٢٨٩

Al Mada Publishing Company F.K.A. - Damascus - Syria
P.O.Box . : 8272 or 7366 .-Tel: 2322275 - 2322276 , Fax: 2322289
www.almadahouse.com E-mail:al-madahouse@net.sy

لبنان -بيروت-الحمراء-شارع ليون -بناية منصور-الطابق الأول - تلفاكس: ٧٥٢٦١٦-٧٥٢٦١٧
E-mail:al-madahouse@idm.net.lb

العراق - بغداد- أبو نواس- محلة ١٠٢- زقاق ١٣-بناء ١٤١
مؤسسة المدى للإعلام والثقافة والفنون - جانب فندق السفير
تلفون: ٧١٧٠٢٩٥-٧١٧٠٥١٢ فاكس: ٧١٧٥٩٤٢
www.almadapaper.com
almada112@yahoo.com almada119@hotmail.com

فوزي كريم

تهافت الستينيين

أهواء المثقف ومخاطر الفعل السياسي





الهوة بين النص الشعري وخبرة الشاعر الداخلية ظاهرة عربية، امتدت من الشعر الجاهلي حتى اليوم. عرضتُ لها بتفصيل في كتابي "ثياب الامبراطور". هذا الكتاب الجديد امتدادٌ له، ولكنه يُعنى بوجوه أخرى إضافية من الظاهرة، وفي عصرنا الحديث بالذات. هذه الوجوه العصرية استجابة ليست متعافية لنشاطات الغرب بالغة الكثافة والتعقيد. محاولة منها لإشعار نفسها بالتكافؤ مع الغرب، وتجاوزه أيضاً. وبالتالي كراهيته وتنشيط فعالية العداء غير العقلاني له. وكما بدت الجملة العصرية مترجمة، وبدت القصيدة مترجمة، بدا الوعي الثقافي والأدبي مترجماً هو الآخر. قناع مورّد بالأصباغ، يخفي الوجه الحقيقي الشاحب. هذا واضح في أصوات شعرية كثيرة، يمكن لقصيدة النثر أن تكون أوسع أوعيتها. وأصوات نقدية أكثر، تحت راية البنيوية والتفكيكية.

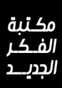
فورة الستينيين كانت محاكاة، ولكن صادقة العواطف. وهنا يكمن موطن مخاطرها. لأن أهواءها الخيالية طمعت بأن تكون فعلاً، وفعلا سياسياً بالدرجة الأولى. وإذا كان مفكرٌ أصيل مثل هادي العلوي صادقاً وغير محاكٍ، إلا أن أفكاره التي تسعى الى الفعل لا تقل خطورة بسبب هذه الأصالة وهذا الصدق.

في الشعر لم أسع الى شعراء الظاهرة، بل انتخبت، في المقابل،

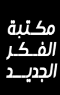
عيّنات من شعراء الخبرة الداخلية. شعراء التيار الذي حفر مجراه ضيقا، ولكن عميقاً، الى جوار التيار الأغلب. احتل هذا المسعى القسم الثاني من الكتاب.

فوزي كريم
لندن، ٢٠٠٥/٣/١٢

القسم الأول



تهافت الستينيين



١

في الستينيات كنا نقرأ أعمال دستويفسكي بهوس. داخل هذا الهوس لم نتوقّف عند شخوص رواية "الشياطين" لنُذعر. كانت تلك الشخوص كفيلة بأن تثير الذعر في قراء على هذا القدر من الشبه بها.

شياطين دستويفسكي هم ستينيو روسيا القرن التاسع عشر. جيل احتفى بـ "الفكرة العظمى" التي ورثها عن الجيل الأربعيني، وذهب بها، بطيش الأطفال الحمقى، الى أبعد مدى من التطرف.

كانت ستينيات روسيا القيصرية، قبل قرن من ستينيات العراق والعالم الغربي، تضج بجيل يستحق ان يوصف بـ"الموجة الصاخبة" أو "الروح الحية"[١]. فالثقافة مسيّسة لدى الجيلين بصورة تامة، وهوية المثقف تكمن في انتمائه العقائدي. والجيل منقسم بصورة حاسمة الى تيارين لكل منهما فروع، الأول يستلهم الغرب وحداثته بكل ما ينطوي عليه من تيارات فكرية وسياسية. والثاني يتشبّث بالجذور القومية بكل ما تنطوي عليه من معايير وقيم. وكل منهما يدّعي سعة الأفق التي لا تضيق باستيعاب حسنات الطرف الآخر. ولكن تسييس هذا الميل الفكري يلغي أية إمكانية لسعة الأفق المزعومة، لأن الفكرة سرعان ما تتحول الى عقيدة عمياء. انتشار الصحافة وفاعليتها في الوسط الثقافي عامة شبهُ آخر يجمع بين الجيلين المتباعدين، ودستويفسكي الروائي نفسه كان

مسؤولاً عن مجلتين فكريتين: "الزمان" و"العهد"، وعبرهما كان كثير الجدل، كثير الخصام. وللتأكيد على قرابة الأدب والسياسة، كان يضع تحت عنوانيهما عبارة: "تعنى بالأدب والسياسة".

الشبه الأساس الذي يظلل الجميع هو اندفاعتهم المتطرفة باتجاه الأفكار المجردة، دون التفاتة الى الواقع الأرضي، وإخضاع الفعل السياسي التاريخي المغيِّر الى أهوائهم المبدعة في حقل العواطف والمخيلة. في "الشياطين" يقدم لنا المؤلف شخصية ستيفان الرئيسية كمثقف رائد لاحتضان رفعة الأفكار المتعالية على الانسان الزائل ابن الأرض. ودستويفسكي يقدمه بصورة هجائية ساخرة في إحدى مشاهد الرواية الأخيرة: "الأفضل ان يمشي في الطريق العام، الأفضل أن يمضي دون أن يفكر في شيء. الطريق العام ... شيء طويل، طويل جداً، لا يرى المرء له نهاية، كالحياة الإنسانية، كالأحلام الإنسانية. الطريق العام يتضمن فكرة. أما جواز السفر في الطريق فأية فكرة يمكن أن يتضمن؟ جواز السفر نهاية كل فكرة...عاش الطريق العام، وعلى بركة الله..." (ترجمة الدروبي ج٢ ص٣٨٣). وعلى لسان أحدهم يتحدث عن الثوري شاتوف: "إن شاتوف واحد من أولئك الروس المثاليين الذي متى أشرقت في نفوسهم فكرة قوية كبيرة، بُهروا بها وتسلطت عليهم تسلطاً تاماً قد يدوم في بعض الأحيان الى الأبد، فلا يصلون يوماً الى السيطرة على هذه الفكرة التي أصبحوا يعتنقونها اعتناقاً عنيفاً. فحياتهم كلها تنقضي بعد ذلك فيما يشبه التشنجات الكبرى تحت وطأة تلك الصخرة التي سقطت عليهم ذات يوم فحطمتهم نصف تحطيم." (ج١ ص٥٠).

"عاش الطريق العام" باسم الفكرة التي يتضمن، فليغذ الستيني السير تحت وطأة الفكرة القوية الكبيرة التي سقطت عليه فحطمته.

يعترف الصوت الستيني العراقي: "كنت انتمي الى الحلم بفردوس سوف يعم يوماً ما العراق والوطن العربي والعالم، معتقداً ان الثمن المدفوع في الحاضر هو ضريبة الوصول الى ذلك المستقبل."[٦]. ما يثير الذعر يكمن في جملة "الثمن المدفوع في الحاضر". الثمن العراقي المدفوع كان باهظاً، ولكن لم يحظ بكاتب يملك ضمير دستويفسكي اليقظ، ليرقب ويعري "الشياطين" التي قبلت بدفع الثمن الباهظ من أجل حلم لا سبيل الى تحقيقه. روسيا حظيت بدستويفسكي، وابتُلينا نحن بالكاتب الثوري الذي يرقب الظاهرة ليمنحها، بمزيد من العواطف والخيال، شرعية وطأتها كالصخرة. يكتب سامي مهدي في تاريخ هذه المرحلة ليؤكد أن الأكثرية من كُتاب الستينيات كانت تنتمي لتنظيمات حزبية، وأنها مُنيت بانتكاسات سياسية ونفسية لم تؤدّ بهم الى مراجعة النفس والحكمة بل الى ميول وأهواء فكرية أكثر تطرفاً. "فكان أن تسللت إليهم، بدرجات متفاوتة، الأفكار الوجودية والعدمية والتروتسكية والفوضوية، حتى أن نفراً منهم أعاد الاعتبار لتروتسكي وأفكار الأممية الثانية. وحين تألق نجم الغيفارية صار أرنستو تشي غيفارا بطلاً محبباً لدى أغلبهم، وراحت صور مقاتلي الجبال والأدغال تداعب مخيلاتهم، بل كان بعضهم يحسد الكاتب ريجس دوبريه على ما وصل اليه من شرف... وحين انفجرت أحداث أيار ١٩٦٨ في فرنسا كان هناك من عثر على بغية أُخرى، فصار أبطال هذه الأحداث من النجوم التي يُتطلع إليها... كان أكثرهم يبحث في هذا الخليط المتنافر من الأفكار عن خلاص ما غير الخلاص الذي وعدتهم به الأحزاب التي كانوا ينتمون إليها. بل كانوا يبحثون عن مصداقية تسوغ لهم خروجهم من تلك الأحزاب، فراحوا يستقصونها في

كل ما يُطرح من النظريات والأفكار والأساليب الكفاحية الجديدة، وكانت دور النشر في لبنان تلبي هذا النوع من الحاجات بحساسية تاجر عريق. فليس مستغرباً، والحالة هذه، أن يظهر بينهم من يتنطّع بالتنظير للكفاح المسلح، ويختار له زاوية في مقهى يقصدها بضعة مريدين يلبُّون حاجة من حاجاته النفسية، ويشاركونه التفكير بمستقبل البشرية المعذبة، ويتعاطون معه نوعاً من أنواع المخدرات..."[٣]

صورة وصفية تبدو حيادية لولا لمسة السخرية المستترة، لأن سامي مهدي هو الآخر مثقف أحلام بفردوس موعود. فهو يرى أن البعثيين الذين كان ينتمي إليهم "أقوى حصانة من الآخرين تجاه هذه الأفكار"، بسبب "الفطرة القومية التي استثارها فيهم حزب البعث العربي الإشتراكي، والتربية التي غرست فيهم حب الأمة والاعتزاز بتراثها والإيمان برسالتها المتجددة" (ص٢٤)، يعني الخالدة. لأن "الفردوس الذي سوف يعم يوماً" لا بد أن يُقرن بالخلود! سامي مهدي أنكر ترهات اليسار الماركسي المتغرب، وعانق شوفينية قومية لا تقل عن الأولى خطورة. وهو لم يعش خيبات الطرف الأول في أحزابه وانطفاء آماله، لأن حزبه أمسك بالسلطة بوقت مبكر من تطوره الثقافي. والسلطة تعوض بمكاسبها وأرباحها هنا عن كل انحرافات الحزب عن مبادئه وأحلامه. ونحن نعرف من "شياطين" دستويفسكي أن مثقف الفكرة المقدسة المتعالية أو "الحلم الفردوسي" منشطر على نفسه، أناني بطبعه، وكاذب. ستيفان المفكر المتسامي مع الفكرة المقدسة، والذي يتحسر: "آه... يجب أن يُباد الروس لتحقيق الانسانية لأنهم طفيليات ضارة" (ج١ ص٣٦٠)، يتخلّى عن أبسط مسؤولية إنسانية في العناية بصغيره

بطرس، الذي نشأ مهجوراً. السبب أن هذه المسؤولية تنتمي للواقع الأرضي الذي يحتقره. معظم مثقفينا الثوريين يشاطرون ستيفان هذا الفعل المتسامي بشأن المسؤولية تجاه أطفالهم، والعناية بهم. الشعب العراقي في واقعه على الأرض شيء، و"قضايا الشعب المصيرية" داخل الأفكار شيء آخر تماماً. كما أن المثقفين الثوريين، على مستوى المصير الفردي، لم يعرضوا حياتهم لأية خسارة تُذكر، روحية أو مادية. إن "تحقيق الانسانية" في محاججة ستيفان لا تفوق، في تجريدها "مصير البشرية" في محاججة فاضل العزاوي في كتابه: " كان يهمني بطريقة ما أن أطمئن قبل رحيلي من الحياة على مصير البشرية." (ص٧٨)

في واحدة من صفحات "الروح الحية" يرد هذا المشهد، الذي يمكن أن ينتسب الى "شياطين" دستويفسكي ببساطة تامة:

"ذات مرة وأنا أسير في شارع الجمهورية، قريباً من باب المعظم، أوقفني شاب لا أعرفه. قدّم لي نفسه باعتباره طالباً في أكاديمية الفنون الجميلة وقال انه يريد أن يستشيرني في قضية مصيرية. كان مفاجأة لم أتوقعها، إذ ما كنت أعرف أنني يمكن أن أُقدم النصح لأي إنسان في العالم.

قال لي الشاب ببساطة:

- إنني عضو في القيادة المركزية ويهمني رأيك. منذ فترة وأنا أمام خيار صعب: هل ألتحق بالحركة المسلحة في الريف أم لا ؟ إن رأيك سوف يكون حاسماً بالنسبة لي.

فكرت: يا إلهي من أين استمد الشاب كل هذه الثقة بي؟ إن عقوبة الالتحاق بالحركة المسلحة أو التشجيع عليه يمكن أن تؤدي الى الإعدام. فها هو يغامر بمصيره لقاء ثقته بي مثلما يريدني أن أُغامر بمصيري لقاء

ثقتي به. كلا، لا يمكن لمثل هذا الشاب أن يكون مدسوساً للايقاع بي. كان مأخوذاً بالثقافة وبريئاً مثل حمل، إذ راح يتحدث عن أعمالي التي قال إنها قد قلبت حياته رأساً على عقب.

قلت وفي ذهني موقف مشابه كان قد واجه جان بول سارتر في أثناء المقاومة ضد المحتلين الألمان: لا يمكن لي أن أطلب منك الالتحاق بالحركة المسلحة ولا أن أثنيك عن ذلك. مثل هذا القرار يجب أن تتخذه بنفسك، فهو يمكن أن يعني لك الموت أو الحياة. وفي كل الأحوال فإني لن أغفر لنفسي أن أكون مسؤولاً عن دفعك الى اتخاذ قرار قد يؤدي الى قتلك أو وقوعك بيد الشرطة. إنك تطلب مني أن أحرمك من حقك في ممارسة حريتك، وهو ما لا يمكن أن أفعله.

كان ذلك الشاب الثوري هو عادل كامل الذي عمل فيما بعد معي في مجلة "ألف باء" ونشر العديد من القصص القصيرة، فضلاً عن بروزه كناقد تشكيلي ورسام موهوب ومؤلف للعديد من الكتب." (ص١٥٨-١٥٩)

المأسور بفكرة "الحرية الوجودية"، كما وردت حرفياً في إحدى كتب سارتر، يغفل أبسط متطلبات المسؤولية في مجتمع متخلف، بشأن شبيبة لا حول لها ولا قوة. فبدل أن يعيد وسواسها والتباسها الى الأرض، رفعها المثقف الثوري المتطرف وألحقها بسماوات "حرية اختياره الوجودي" وفق الطبعة الفرنسية. الشاب عادل كامل، باعتباره ثورياً متطرفاً هو الآخر، وأميناً لازدواجية الثوريين المتطرفين، خلف حرية الاختيار وراءه، في لحظة من الزمن الأرضي الحاسمة، والتحق بحزب "البعث"، حزب السلطة الحاكم. ثم كرس كل موهبته، التي أشاد بها فاضل العزاوي، لتعزيز نظرية "علم الجمال البعثي".

هذا ضرب من الضياع إرادي، تماماً كالإنتماء العقائدي قبله، الذي لم يخل من إرادة. ضياع إرادي هو نتاج خيبة من انتماء إرادي قبله. هذا ما حدث تماماً في روسيا القيصرية. وبالرغم من أن الظاهرة الستينية الروسية - العراقية المتطرفة لها ما يشبهها في ستينيات الغرب، وثلاثينيات الثقافة الإنكليزية، كما سنتعرف على ذلك فيما بعد، إلا أنها ذات خصيصة لا شك في نزعتها التدميرية، نزعة التطرُّف التي هي وليدة حالة معقدة من مشاعر الدونية، والتطلع الى الآخر المتفوق لتجاوز الدونية. فكل من الستينيين الروس والعراقيين يتحركون باندفاعة مقلدة لأقران لا صلة لهم بهم، ولا معرفة. أقران في تهيام مسرات حضارة متفوقة. في حين لم تترك لهم الكتب، التي يحدقون بها، رغبةً في معرفة الناس المحيطين بهم، والمنتمين إليهم، أو رغبة في معرفة الحياة.

في واحدة من أروع لحظات شاتوف العصابية، أو لحظات دستويفسكي التشخيصية، حين يعول قائلاً بدوره وقد سطعت نظراته وحميت عيناه: "لا، لا الشعب ولا روسيا. إن المرء لا يستطيع أن يحب ما لا يعرف. وأولئك كانوا لا يعرفون عن الشعب الروسي شيئاً البتة، ولا يفهمونه إطلاقاً. إنهم جميعاً، وأنت منهم، قد مروا بالشعب مروراً دون أن يلتفتوا إليه... لأن الشعب الوحيد في نظركم إنما كان هو الشعب الفرنسي، بل وشعب باريس وحدها، وكأنما يخجلكم أن الشعب الروسي لا يشبه الباريسيين. تلك هي الحقيقة صافية خالصة. ومن لم يكن له شعب لم يكن له إله. فاعلموا أن جميع أولئك الذين أصبحوا لا يفهمون شعبهم، وأصبحوا على غير صلة به، يفقدون إيمان آبائهم بذلك المقدار نفسه، ويصبحون ملاحدة أو غير مكترثين بالدين. إن ما أقوله صحيح.

إنه واقع يسهل البرهان عليه. ذلك هو السبب في أنكم جميعاً، في أننا الآن جميعاً ،ملاحدة أشرار أو أشقياء غير مكترثين بالدين، ذلك هو السبب في أننا لسنا الآن شيئاً على الإطلاق. هذا يصدق عليك أنت أيضاً يا ستيفان تروفيموفتش. إنني لا أستثنيك. بالعكس: لقد قصدتك أنت نفسك، فاعلم هذا.

"كان من عادة شاتوف، حين يندفع في حديث طويل من هذا النوع، أن يتناول قبعته، وأن يهرع الى الباب، مقتنعاً بأن كل شيء قد انتهى الآن، وأن علاقات الصداقة بستيفان تروفيموفتش قد انقطعت الى الأبد. ولكن ستيفان تروفيموفتش عرف كيف يستوقفه في الوقت المناسب."
(ج١، ص٦٥-٦٦)

طبعاً، ما كانت علاقتنا الثقافية الاستلابية، نحن ستينيي العراق، مع الغرب من الطينة نفسها. كنّا أضعف بكثير، وأبعد. وإذا خرج إلينا شاتوف عراقي فلن يكون بذات الحرقة، ولا بذات العصابية. فنحن كمثقفين لم تأسرنا "الحياة" الغربية بحكم علاقة ملموسة، كما أسرت المثقف الروسي، حتى صار يؤمن بضرورة أن تلتحق روسيا بعائلتها الغربية. بل أسرنا "الكتاب" الغربي، وبواسطة الترجمة. تعلقنا بثقافة غربية على ورق سيء الطباعة، وكان أشبه بتعلق مراهق من "محلة باب الشيخ" بحسناء في فلم أمريكي. في اتحاد أُدباء مرحلة أول ثورة تموز تعلق أُدباء اليسار الشبان بإضاءات همنغواي، وفي "مقهى السمر" بالمسافة بين تروتسكي ولينين، وفي "مقهى المعقدين" بدخان الوجودية، وفي "مقهى البلدية" بفضلات الشوفينية القومية الألمانية. ما كنا ننظر الى شعبنا بتعالٍ، بسبب مقارنته بالشعب الفرنسي أو الانكليزي.

الكتاب المترجم لم يمنحنا هذه القدرة على إحالة الخيال الى واقع. كنا في الهفوة التي يغفلها التاريخ. هفوة لغوية، بيانية، وليدة وهن استثنائي في القوة الإنسانية الحية.

فاضل العزاوي في حماسه الستيني أبرع ممثلي هذه الهفوة اللغوية، البيانية:

"حركة التحرر الوطني في بلد مثل العراق لا بدّ لها من أن تدرك الأُسس التي تقوم عليها الحداثة بمستوياتها وعلاقاتها وتشابكاتها المحلية والعربية والكونية، بعد الانتقال الى السلطة، كلحظة فيها تختلف عن لحظة ما قبل السلطة. إن هدف حركة التحرر الوطني ليس الثورة بحد ذاتها وإنما التغيير التاريخي للمجتمع، أي الانتقال من لحظة الى أُخرى ومن زمن الى زمن جديد. وهنا تكون المهمات الأساسية للثورة، وهي مهمات لحظة الحداثة تلك في الوقت ذاته: تعميق الوعي بالحرية الفردية والسياسية والاجتماعية..." (ص٧٦)

إنه يرى القيمة الحقيقية لأي كاتب عربي تكمن في ما يسميه الروح النقدية التي "تهدم وتبني في آن، أن تحفر ممراتها في دهاليز الواقع المعتمة ومنارات الحلم البعيد الذي يرتبط باليوتوبيا، أن تكشف العلاقة بين الخاص والعام، بين المحلي والعربي والعالمي، بين الحاضر والمستقبل." (ص٧١) تبدو حريته طليقة بلا حدود في اجتراح خيوط اتصال بين دهاليز الواقع والتماعات اليوتوبيا، بين الخاص والعام، والمحلي والعربي والعالمي، والحاضر والمستقبل، ما دامت خيوطاً لغوية، بيانية متوفرة بالمجان. يعزز هذه الحرية الطليقة بلا حدود كونها مستوحاة بالمجان من كتب الغرب المترجمة أيضاً. ما من خسارة ولا جهد هنا. هذه خصيصة

جوهرية في تطرف ستينيينا، تبعدها عن تطرف ستينيي روسيا القرن التاسع عشر.

جيل الستينيين الروس جاءوا مع القيصر اليكساندر الثاني الذي شرع بمرحلة الاصلاح، والتي توجت بتحرير العبيد عام ١٨٦١ . كانت منجزات الإصلاح كبيرة، لعل أبرزها حرية المفكر في الحوار والاجتهاد. ولكن هذه الحرية لم تمنح الستينيين من المثقفين الشباب إلا معانقة أكثر الأفكار لا واقعية، والطمع بتغييرات جذرية تذهب مدى لا وجود له إلا في المستحيل. كان دستويفسكي واحداً منهم، إلى أن حُكم بالاعدام (عام ١٨٤٩)، ونفذ منه بمعجزة. بعدها عاد الى الانسان، يعالج أهواءه ومخاطر أفكاره.

الستينيون العراقيون حققوا هويتهم داخل حركة ثقافية استثنائية في مرحلة حكم العارفيْن، التي جاءت مثل هدأة صمت، بعد مرحلة "البعث" الانقلابية الدموية. لم تكن مرحلة إصلاحية، بل مرحلة فراغ، والسلطة فيها ليست كلية الحضور في حياة الفرد والمجتمع. هذه الهدأة منحت الستينيين فرصة الحركة والحياة بطلاقة غير معهودة. سامي مهدي يفتتح كتابه عنهم بقوله: "كان إرهاب السلطة العارفية يخيم على العراق كله، وكانت السجون تكتظ بالمناضلين، والمقاهي تعج بالعاطلين عن العمل والمفصولين منه لأسباب سياسية. وكانوا هم، أو أغلبهم، شباناً خرجوا تواً من تجربة سياسية مريرة تفوح منها رائحة الدم..." (ص١٧) سامي مهدي كتب ذلك عام ١٩٩٤، أي بعد ثلاثين عاماً، وعلى امتدادها، من تجربة حكم "البعث"، التي لم يشهد العالم شبيهاً لها في دمويتها. رائحة الدم التي تفوح من تجربة الستينيين السياسية لا

صلة لها بمرحلة الهدأة العارفية. بل هي رائحة مخالب المناضلين التي جربت جسد الأحياء في ١٩٦٣، وسعت طوال سنوات الهدأة لشحذ المخالب من أجل المذابح التالية.

فاضل العزاوي أكثر نفعاً في إبراز مفاتن الستينبين الصارخة، فلنتابعه يؤرخ لهذه المرحلة:

"كانت اللوحة السياسية في عراق منتصف الستّينات متنوعة، تحمل أثراً من كل لون، أكسبها ذلك الغنى الثقافي الروحي الذي أضفى على الحياة بهجتها المفتقدة منذ زمن طويل. وكان سر ذلك كله يكمن في ضعف الدولة وكفّها عن التدخُّل السافر في حياة الناس، ذلك النزوع الذي يشكل الجوهر الفعلي لكل الدكتاتوريات. وفي مقابل النزوع التسلطي للدولة على المجتمع كان ثمة انحسار كامل في النزوع التسلطي للأحزاب والحركات السياسية لفرض وصايتها الاديولوجية على الناس مثلما كان يحدث في الماضي. كانت الحياة نفسها قد فرضت هذا التطور الذي مكّن الشعراء والكتاب من العودة الى أنفسهم والتفكير برؤوسهم بدل التفكير برؤوس الآخرين". (ص١٦١-١٦٢)

في النص التباسات مربكة، فكيف يكون كفّ الدولة عن التدخُّل السافر في حياة الناس جوهراً فعلياً لكل ديكتاتورية؟ وما معنى أن تكون الحياة نفسها تفرض التطور وتعيد الشعراء والكتاب الى أنفسهم، دون تأثير من النظام السياسي؟ فاضل العزاوي لا يريد أن يُعطي للشيطان حقه، إن صح التعبير الانكليزي. إنه، وسامي مهدي، يجدان الفترة مظلمة لأنها لم تمنح المثقفين فرصة تجريب النظرية الثورية في الفعل الثوري الانقلابي. المثقفون كانوا طلائع الأحزاب الثورية، التي

كانت بدورها طليعة الجماهير. والجميع بدأ يستثمر سنوات الاستراحة القليلة لتأليب النفس باتجاه "حلمه الفردوسي": البعثيون يحذرون من الدكتاتورية العسكرية المقبلة. القوميون يجربون انقلابهم الذي فشل. شيوعيو القيادة المركزية "يفجّرون القنابل في الشوارع ويحلمون بالزّحف الى بغداد من الأهوار".

المسافة بين ستّينيي روسيا القرن التاسع عشر وستّينيي الغرب، التي اختلف بشأنها المتطرفان ستيفان وشاتوف، أقصر بكثير من المسافة ذاتها بين ستّينيي العراق وستّينيي الغرب، دون أدنى شك. هناك دائماً ظاهر خادع يغري أحدنا، نحن المتفرجين على منجزات الحضارة الغربية الحديثة، بالمشاركة، التي تمنحنا إحساساً إيهامياً بالمساواة. الحركة الستّينية العراقية تفجّرت بحكم الهدأة السياسية، التي منحت للحياة وللأفراد فرصة للتنفس. المثقفون الذين انتفعوا من هذه الهدأة لصالح حركة الإبداع، طمعوا أيضاً في تأليب تطلعهم العقائدي الى "الحلم الفردوسي". فأعطوا شرعية للفعل السياسي الذي أشرنا اليه في الفقرة السابقة. إدعاء القرابة مع الموجة الستّينية الغربية ضرب من إيهام النفس، يشبه إستيهامات المراهق مع الممثلة الأمريكية على شاشة السينما.

حركتنا الستّينية كانت وليدة استراحة المحارب من حمامات الدم وخيبات الأمل والأحزان. في حين كانت ستّينيات الغربيين وليدة ترف بكل معنى الكلمة. صحيح أننا أبناء السحر اليوتوبي ذاته، والتطرف، ولكن على سبيل المحاكاة والتقليد. خرجت الشبيبة الغربية على مؤسستها الوطيدة الراكزة، وعلى عائلتها المكينة المستقرة، وعلى الحرم الجامعي العتيد، مدفوعة بالملل والرغبة بالفانتازيا. في حين اجترحنا

هيئة عائلة صارمة من عائلتنا البسيطة المسكينة، وتوهمنا مؤسسة طاغية الشبات من حياة خالية من ظل مؤسسة، وتخيلنا قلاع جامعة عبوس من نشاط تربوي وعلمي واهي القوى وثرنا عليهم. أحدهم وصف بطرس في "الشياطين" قائلاً: "أقول لك يا سيدي إنه من السهل عليه أن يعيش في هذا العالم، لأنه يرى الناس على نحو ما يتخيلهم، لأنه ذاته يتخيل شخصاً ثم يعيش داخل هذا الشخص الذي يتخيله".(ج١ ص٤٣٤ مع بعض التصرف في ترجمة الجملة الأخيرة التي لم تكن دقيقة، واضحة في ترجمة الدروبي) فاضل العزاوي ظل أوسعنا خيالاً في أن يرى الناس والظواهر على نحو ما يتخيلهم:

"الروح الجديدة التي أطلقتها الستّينات داخل المجتمع العراقي، متخذة شكل الانتفاضة الثقافية، كانت ظاهرة عراقية بالتأكيد ولكنها لم تحدث بمعزل عن الروح الجديدة التي كانت تعصف بالعالم كله آنذاك. فقد اتفقت الشروط الداخلية مع الشروط الخارجية ضمن لحظة تاريخية نادرة المثال بطريقة يصعب الفصل بينها. في تلك الأيام بدا العالم وكأنه يسجل مصيراً للبشرية كلها. انتفض الجيل الجديد في أوروبا وأمريكا ضد كل بؤس الرأسمالية ودعاواها الفكرية والأخلاقية. ولكنه رفض في الوقت ذاته الجمود المرتبط بفكر اليسار التقليدي، مانحاً الثورة معنى جديداً: تحرير العقل والجسد من تابوات الماضي." (ص١٦٥)

هذا الربط بين ما حدث في العراق وما حدث في پاريس وبرلين ولندن، يرضي النزعة "الكونية" للظاهرة الستّينية عند فاضل في كل كتاباته، كما يرضي النزعة "الرافضة بصورة مطلقة". إنه يتبنى من الأولى نداء غيفارا الأخير لخوض حرب العصابات "من أجل تحرير العالم

كله". ولا يغفل ماو تسي تونغ "يعلن الثورة الثقافية ضد الحزب الشيوعي الصيني وشبان الحرس الأحمر يقتادون القادة في الشوارع وقد عُلقت في صدورهم لافتات تقول: "أنا رجعي".. إلخ.

ومن الثانية يتبنى هاجس الرفض المطلق، الذي سبقه أدونيس إليه. هذا الهاجس المجرد الذي يترجم الى رغبة عملية بالتحطيم، جسّده بطرس في رواية "الشياطين": "... سوف ننادي بالتدمير... فلماذا... لماذا كانت هذه الفكرة فاتنة آسرة الى هذا الحد؟ نعم، يجب على المرء أن يرخي أعضاءه أحياناً! ... سوف نشعل حرائق! ... سوف ننشر أساطير. ومن أجل تحقيق هذا ستفيدنا أيسر حلقة صغيرة. سأجد لك بين هذه الحلقات هواةً يطلقون النار فرحين، بل يرون أنهم نالوا شرفاً عظيماً لأنهم كانوا الأوائل. وعندئذ إنما تبدأ البلبلة والثورة. وسنشهد انقلاباً لا عهد للعالم بمثله من قبل... سيهبط على روسيا ضباب كثيف ... وستبكي الأرض آلهتها القديمة ..." (ج٢ ص٦١).

هذه الفكرة الصغيرة الفاتنة التي أزهرت من جديد بين شبان الطبقة الوسطى الغربية فدفعتهم في باريس وبرلين ولندن ونيويورك الى إنكار المؤسسة والعائلة والجامعة والدولة، يراها فاضل العزاوي عنصر قرابة روحية مع حركة الستينيات العراقية "لا تُخطئها العين" (ص١٧١). "إنها أبعد وأعمق من المحاكاة الشكلية. إنها قرابة الموقف المشترك من قضايا عصرهم ضمن جيل واحد." (ص١٧٢).

"لقد أسس البيتنكس رؤيتهم الفكرية والشعرية على أساس الاعتراض والاحتجاج ضد أسطورة "طريقة الحياة الأمريكية" التي واجهوها بأسطورة مضادة. واجهوا التطرّف في النظافة بالعثور على

المتعة بالوساخة وهاجموا مثال العصامية الأمريكية، حيث يصنع المرء نفسه من الصفر بالعمل الشاق المضني، وامتدحوا الكسل. كما سخروا من الأخلاق البيوريتانية الرفيعة. وفيما بعد أطلق الطلبة على هذا "السباق نحو القمة" بكل احتقار اسم "سباق الفئران".

"من صلب هؤلاء الرافضين انحدر ذلك الجيل الجديد الذي اتخذ احتجاجه في البداية طابعاً بدائياً ومعاكساً لجوهره، عندما شكل عدد من الشبان في كاليفورنيا بعفوية عصابات تقود الدراجات البخارية وتعتدي على المارة، مطلقين على أنفسهم "ملائكة الجحيم ـ Hell`s Angels". ولكن هؤلاء الذين ما كانوا يمتلكون أي محتوى فكري سرعان ما انقرضوا مع ظهور الهيبيين الأوائل في مطلع الستينات، بوجوههم الشاحبة الرقيقة مثل وجه المسيح، بشعورهم المنسدلة الطويلة، بورودهم، بسراويل شركة ليفي شتراوس الزرقاء المثقوبة، بقلاداتهم المتدلية من العنق، بسجاير الماريوانا، بالجنس الحر، بسلميتهم وحياتهم الجماعية في الكومونات. كان الهيبيون التجسيد الحي للقيم الأدبية التي ابدعها جيل البيتنكس. فقد رفضوا القيم الرأسمالية لمجتمعاتهم ودعوا الى الوفاء للداخل الانساني وغزوا العالم بشعارهم المثير الذي أصبح شعاراً لجيل بأكمله "Make love not war". في كانون الثاني (يناير) ١٩٦٧ بلغت الموجة الهيبية أوج تألقها في الممارسة الجماهيرية العلنية للحب الحر الذي أقدم عليه ألوف من الشبان والشابات في متنزه "غولدين غيت" في سان فرانسيسكو. لقد ابتكرت الحركة الهيبية في الحقيقة "ثقافة مضادة"، امتزجت فيها العناصر المضادة للرأسمالية مع التحرير الجنسي ومعاداة الحرب والعسكرية ورفض الروح الاستهلاكية وإعادة الاعتبار الى الحلم

والتأكيد على المغامرة. هذه الروح المضادة تحولت في الوقت ذاته الى حركة شاملة في الفن والأدب ايضاً وشكلت معنى الكتابة الطليعية الجديدة.

"إن القرابة الروحية بين الستينيين العراقيين والبيتنكس هي أبعد وأعمق من المحاكاة الشكلية. إنها قرابة الموقف المشترك من قضايا عصرهم ضمن جيل واحد، وهي دليل على أنهم كانوا في قلب زمنهم ويدركون روحه الحية." (ص١٧٢ -١٧٣).

٢

"الشياطين" رواية ذات أفقين: أحدهما سياسي يعالج أزمة تطرف العقائديين الستينيين في روسيا القرن التاسع عشر، الذين قاربناهم مع أزمة ستينيينا في القرن العشرين، والآخر ميتافيزيقي، ينصرف فيه دستويفسكي الى معالجة قضايا كبرى كالخير والشر، والله، والحرية.

كاتب آخر معاصر لدستويفسكي، ولا يقل شهرة وموهبة عنه، هو إيفان تورجينف، عالج أزمة تطرف الستينيين وانصرف لهم وحدهم في روايته "آباء وأبناء". والموقف منهم فيها أكثر عقلانية وموضوعية من موقف دستويفسكي، لا بل يبدو موقفاً حانياً، ولكن غير متعاطف. الأمر الذي يعكس شخصية تورجينف ذاته، مقارنة بشخصية دستويفسكي الحادة، المعتمة، الموسوسة.

ومن أجل مزيد من إضاءة ظاهرة ستينيينا رأيت أن أعود الى جذور التطرف اليوتوبي لدى الشبيبة المثقفة، التي يحلو لها ان تختلق حلولاً وهمية للإنسان والمجتمع والعالم والكون، كما رأيناها في لغة فاضل العزاوي، وتحاول جاهدة أن تدفع الناس إليها داخل مخاضة من الدماء، محتفظة لنفسها بحق ارتقاء الناصية الآمنة للمراقبة. حدث هذا في القرن التاسع عشر في روسيا، وفي ثلاثينيات القرن العشرين، وفي ستينياته.

ولقد اعتمدت في حديثي هذا على معالجات ثلاث، الأولى للكاتب

البـريطاني الروسي الأصل إزايا برلين، والثـانيـة للإنكليـزي جـورج ألورويل، والثالثة للشاعر البولندي ميووش.

في طبعة بنكوين الشعبية لرواية "آباء وأبناء"[١] لتورجينف وقعت على دراسة طويلة للمفكر إزايا برلين، شاءت دار النشر ان تنتخبها مقدمة لطبعتها. وهي واحدة من الدراسات الكثيرة التي كتبها برلين ولم تجمع في كتاب. كان تورجينف شخصية أخّاذة، بالرغم من الغلالة الشائهة التي يلقيها عليه دستويفسكي في "الشياطين". فعقله لم يُصغ للخلاف السياسي، بل صيغ لفهم الطبيعة، العلاقات الإنسانية بين الأفراد، طبيعة المشاعر البشرية، وكيفية التعبيرعنها عن طريق الفن. "كان ينطوي على شكل متطور جداً مما كان يسميها الشاعر جون كيتس بالمقدرة السلبية، مقدرة الدخول الى معتقدات، ومشاعر، ومواقف غريبة عليه، ومتعارضة مع مواقفه." (ص٩).

"لقد حاول أن يقف جانباً ويرى المشهد بصورة موضوعية. على أنه لم ينجح دائماً في ذلك." (ص١٠). المتطرفون الثوريون عادة ما يسمُّون موقفاً كهذا انتهازياً، أو هروبياً، أو ما شاءت ثقافتهم التجريحية من تسميات. وليس صعباً تخيُّل مقدار الاتهامات التي ألصقت بموقف تورجينف. ولكي نتعرّف على الطبيعة الجوهرية للموقف المتطرف على اختلاف الأزمنة لنقرأ موقف فاضل العزاوي من هذا الذي "يقف جانباً، ويرى المشهد بصورة موضوعية": "من الأمور الطريفة في الثقافة العربية الآن ضمن طرائف كثيرة أُخرى هو أن بعض الشعراء والكتاب العراقيين بالذات راح يتباهى على أقرانه بأنه لم يتدخّل في السياسة في أي وقت وأنه ظل بعيداً عن كل المعارك التي شهدها بلده، مكتفياً ربما بمناجاة

النجوم والقمر، باعتبار أنه لا ينبغي للشاعر أو الكاتب أن يقول أي شيء، يهم الناس. إن هؤلاء الذين لا يقولون أي شيء، حقاً ربما لا يعرفون أو حتى يعجزون عن معرفة حقيقة أن الشاعر أو الكاتب أو الفنان العربي الذي يعزل نفسه عن أفق حركة الحداثة العربية الشاملة ويخلو رأسه من أي فكرة تثير اهتمامنا ويصعب عليه أن يكون ضميراً تاريخياً للثقافة الإنسانية الجديدة داخل مجتمعه، يصبح عبئاً على الثقافة نفسها وأداة تمسيخ لها. ولكن بما أننا نحترم حتى حق الانسان في الخطأ فسوف نتركهم يواصلون لا شيئهم، كجزء من فكاهة الأدب في مجتمع التخلف." (ص٣٤٨).

اللهجة شرسة ولا تقبل التسوية، وادّعاء رحابة الصدر في السطر الأخير (احترام حق الانسان) سخرية أكثر شراسة. الراديكالي ينطلق في موقفه من مركز الأهواء فيه، ولغته وليدة هذه الأهواء، فهي غير معتمَدة عقلياً. الذي ينأى بنفسه عن معترك الإديولوجيات والعقائد العمياء لا تعود له، في نظر الراديكالي، غير مهمّة مناجاة النجوم والقمر! وكأن مهمّات الكاتب والشاعر محدودة بهاتين المهمّتين! والأفكار التي تثير اهتمام الراديكالي لا تخرج إلاّ من "أفق الحداثة العربية الشاملة"، حتى لو كان هذا الأفق بالونة هواء أو دخان لغوي لا غير.

تورجينف الذي يحذر اندفاعة الراديكاليين كان عرضة لاتهامات الراديكالي دوبرولايوبوف، المحرر الأدبي لمجلة "المعاصر"، عن رواية "في المساء": "... بينما يتحدث تورجينف عن المساء، نسأل نحن عن فجر اليوم الحقيقي متى يطلع؟ إذا لم يكن قد طلع بعد فبسبب أن الشبان المتنورين الأخيار، أبطال رواية تورجينف، عاجزون ومشلولون، وسوف

ينتهون، بسبب كل كلماتهم الحلوة الرقيقة، متكيفين مع قناعات الحياة المحافظة لمجتمعهم، لأنهم مرتبطون بقوة بالنظام السائد، بشبكة العائلة والعلاقات الاقتصادية والمؤسساتية التي لا فكاك منها...إيرزِن وأوغاريف يقيمون في لندن ويضيعون وقتهم في فضح وعرض حالات الظلم والفساد والفوضى في الامبراطورية الروسية. ولكن هذا على بعده ربما يساعد على إزالة مخاطر نهايتها ويطيل عمرها. المهمة الحقيقية هي في تحطيم كل النظام اللاإنساني... إن هؤلاء، ومن ضمنهم تورجينف، يريدون إصلاحاً وما يؤمّن الراحة. نحن نريد تحطيم ما هو ماثل. نريد ثورة وبناء أسس جديدة للحياة. ما من طريقة أُخرى كفيلة بتحطيم عهد الظلام.".

قناعة تورجينف لم تحصنه من المخاوف، من تأويلات الراديكاليين لرواياته. كان في حالة ازدواج من مشاعر الاعجاب والعطف إزاء هذه الشبيبة التي تتحلى بشجاعة في المجابهة، والقدرة على التضحية في وجه الرجعية، والشرطة، والسلطة، الى جانب ازدراء وعدم احتمال لتوجههم النفعي المضاد والخشن لأي حس جمالي، ورفضهم المتطرف لكل ما هو عزيز عليه من ثقافة ليبرالية، وفن، وعلاقات إنسانية متحضرة.

كان تورجينف يشارك المفكر هيرزن وأصدقاءه كراهيتهم لكل أشكال الإستعباد، والظلم، والقسوة، ولكنه على غير شاكلة بعضهم لا يرتاح كثيراً داخل أي مبدأ أو نظام إديولوجي. كانت تلك المبادئ بالنسبة له تجريداً يثير استنكاره. رؤيته بقيت دقيقة، حادة، صلبة، وواقعية. المذاهب الهيجلية، يسارية ويمينية، المحيطة به يوم كان طالباً في برلين، وكذلك المادية، والاشتراكية، الوضعية... بدت له جميعاً محض تجريدات.

هيرزن يرى شبان الستينيات هؤلاء دوغماتيون، نظريون، تستحوذ عليهم الرطانة اللغوية... إنهم يريدون أن يحطّموا نير الطغيان القديم، فقط لكي يعوضوا عنه بنير آخر من صنع أيديهم. إن جيل الأربعينيات (جيله وجيل تورجينف) ربما كان ضعيفاً، أحمق، وأبله، ولكن هذا لم يكن يعني أن الجيل التالي، شبان الجيل الستيني الساخر، الخالي من الحب، الخشن بقسوة، هو بالضرورة أرفع منزلة منهم!

كان تورجينف والليبراليون يرون بصورة عامة كل الميول الفكرية والمواقف السياسية وظائف للكائنات الإنسانية، وينكرون أن تكون الكائنات الإنسانية وظائف للميول الفكرية والمواقف السياسية. الأفعال، الأفكار، الفنون، الأدب، هي تعبيرات الأفراد، لا تعبيرات قوى موضوعية يصبح المفكرون معها مجرد تجسيدات لها. إن إنزال الانسان الى مستوى أن يكون مجرد حامل أو وسيط للقوى اللاشخصية أمر مرفوض بالنسبة لهم.

إن رغبة هؤلاء في أن يتم التعامل معهم كبشر، لا كمجرد السنة ناطقة عن الاديولوجيات، كانت خبرة أو تجربة نادرة، بحيث بدت ضرباً من الترف في عرف المنفيين الثوريين الروس...

"التحولات الحاسمة في التاريخ تحدث، هكذا أخبرنا، عندما تبدأ أشكال الحياة ومؤسساتها تعوق وتلجم القوى المبدعة الأكثر حيوية في المجتمع - القوى الاقتصادية، والاجتماعية، والفنية، والثقافية - ثم لا تقدر على مقاومتها. أمام نظام اجتماعي كهذا تتحد الجماعات والأفراد من كل الأنواع والطبقات. حينها تشيع الاضطرابات (الثورة) التي تنجز، أحياناً، نجاحات محدودة. عندها تحقق بعض مطالبها التي تكتفي

بهـا، لأنهـا تشـعـر بـأن أي مـواصلة لا طائلة وراءها. إنهـا تتـوقف. أو تواصل دون يقين. التحالفات تنهار، الأكثر حماساً وعاطفية، وتعصباً، خاصة بين أولئك الذين تبدو أهدافهم أبعد عن التحقيق، يرغبون عادة في المواصلة، لأن الوقوف في منتصف المسيرة يبدو لهم خيانة. المجموعة المُتخمة، أو الأقل رؤى وأحلاماً، أو أولئك الذين يخشون بأن النير القديم قد يُستبدل بآخر أكثر اضطهاداً، عـادة ما تتـوقف. إنهـا تجد نفسـهـا عـرضة للهجوم من طرفين، من المحافظين الذين ينظرون إليهم كمؤيدين متـرددين، في أحسن الحالات. وفي أسوئها منسـحبين وخونة. ومن الثوريين المتطرفين الذين ينظرون إليهم كحلفاء جبناء، أو على الأغلب كمرتدّين. رجال من هذا النوع يحتاجون الى مزيد من الشجاعة ليقاوموا جاذبية كلا المحورين، وليعززوا محور الاعتدال في هذه الحالة المضطربة. من بينهم من يرون، ولا يملكون إلا أن يروا، وجوهاً عدة للحالة الواحدة. بالاضافة الى من يدركون بأن أي دافع إنساني مـسيّر بفـعل أهداف أو غايات لا رحمة فيها، إنما يشكل خطورة في أن يتحول الى دافع مضاد: دافع التـحـرر يتـحـول الى دافع للاضطهـاد باسم التـحـرر، دافع مـسـاواة يتحول الى حكم قلة جديد، ودافع عدالة يتحول الى تحطيم كل نزعات التخلي عن الالتزام بالعقائد، ودافع حب الانسان الى دافع كراهية لكل أولئك الرافضين للطرق الوحشية التي تقود الى هذا الحب. إن هذا الموقع الوسط مرفوض، خطير، ومحظور. والحالة المعقدة لأولئك الذين يرغبون، داخل المعترك، في مواصلة الحديث مع الطرفين كثيراً ما تُفسر على أنها رخوة، انهزامية، مصلحية، وجبانة. هذه الصفات التي تلحق بالبعض، لم تكن تصح على رجل مـثل إيراسـمـوس، ولا على مـونتـاني، ولا على

سبينوزا، حينما وافق على الحديث مع المحتلين الفرنسيين لهولندا. إنها لم تكن تصح على بعض الليبراليين المندحرين في ١٨٤٨، أو على أعضاء اليسار الأوروبي ذوي القلب الشجاع الذين لم يقفوا الى جانب كومونة باريس عام ١٨٧١ . ليس الضعف ولا الجبن الذي منع المنشفيك من الالتحاق بلينين عام ١٩١٧، أو الاشتراكيين الألمان التعساء من أن يصبحوا شيوعيين عام ١٩٣٢ . إن تأرجح معتدلين كهؤلاء، الذين لم يكونوا مستعدين لتجاوز مبادئهم أو خيانة دوافعهم التي يؤمنون بها، أصبح ميزة مشتركة لمرحلة ما بعد الحرب الأخيرة. نشأ جانب من هذا بسبب الوضع التاريخي لليبراليي القرن التاسع عشر، الذين كان عدوهم عادة من اليمين: الملكيون، القساوسة، الارستقراطية المؤيدة لحكم الأقلية الاقتصادي والسياسي. أولئك الذين ما كان يعنيهم جهل، ومجاعة، ومظالم، واستغلال الناس. إن الميل الطبيعي لليبراليين كان، وما زال، باتجاه اليسار. باتجاه كل ما من شأنه أن يحطم الحواجز بين البشر. حتى قبل الانقسام، الذي لا محيد عنه، كانوا مضطرين للاعتقاد بأن هناك أعداء لهم بين اليسار. ويشعرون من الناحية المعنوية بالغضب من التصرفات العنيفة والقاسية من قبل بعض حلفائهم. إنهم يحتجون بأن طرقاً كهذه سوف تعرقل الطريق الى الهدف المشترك. حدث هذا مع ليبراليين كالشاعر هاينه، أو لامارتين عام ١٨٤٨ . مازيني، وعدد من الاشتراكيين الجيدين، الذين كان لويس بلانك من خير ممثليهم. كانوا محبطين من أساليب كومونة باريس عام ١٨٧١ . وبعد عبور الأزمات والتئام الجروح، استؤنفت الصراعات السياسية المعتادة من جديد. وانتعشت بعض آمال المعتدلين. فالورطات التي وجدوا أنفسهم غارقين فيها قد تكون وليدة لحظات انحراف لا تدوم. ولكن في روسيا، من

ستينيات القرن التاسع عشر حتى ثورة أكتوبر ١٩١٧، أصبح هذا الشعور القاسي المربك، الذي تعمق عبر سنوات الاضطهاد والرعب، حالة مزمنة، وتعمداً للأذى لا يتوقف ضد الشريحة المتنورة من المجتمع الروسي. أزمة الليبرالية أصبحت لا حل لها. إنهم يرغبون بتحطيم السلطة التي تبدو لهم شراً كلها. إنهم يؤمنون بالعقل، وبالحياة الدنيوية، وبحرية الرأي، حرية الجماعات، والأجناس، والأوطان، بالمساواة الاقتصادية والاجتماعية، وبالعدالة فوق كل شيء. إنهم يميلون الى تكريس الجهد الذي لا أنانية فيه، والخالي من المصلحة. وبشهادة أولئك الذين يضحون بحياتهم، بغض النظر عن تطرفهم، إلا أنهم يخشون من أن الخسارات التي تنتج عن عمليات الإرهاب والطرق اليعقوبية قد لا تعوض، وتكون أعظم من أية أرباح. كانوا فزعين من تعصب وهمجية اليسار المتطرف، بسبب احتقارهم للثقافة الوحيدة التي يعرفونها. وبسبب أيمانهم الأعمى بما يبدو لهم فانتازيات يوتوبية، فوضوية كانت أو شعبوية، أو ماركسية. وهؤلاء الروس يؤمنون بالحضارة الأوروبية كمهتدين يؤمنون بشيء جديد ومرغوب فيه".

يواصل برلين عن تورجينف: "... إن هؤلاء الذين ما زالوا يظنونه فناناً غير ملتزم، مترفعاً عن المعترك العقائدي، ربما يدهشون لمعرفة أن ما من أحد في كل تاريخ الأدب الروسي، أو ربما الأدب عامة، قد تعرّض لهجوم ضار ومتواصل، من قبل اليسار واليمين مثل تورجينف.

"إن الاستعمال المقصود للفن من أجل أغراض دخيلة عليه، كالأغراض الإديولوجية، والتعليمية، والنفعية، وخاصة كسلاح متعمد في حرب الطبقات، كما كان ثوريو الستينيات يريدون، كان مهمة كريهة لديه." (ص١٠-١١).

٣

النزعة الراديكالية لدى المثقفين باتجاه اليوتوبيا كانت علامة فارقة للجيل الستّيني في روسيا القرن التاسع عشر، ولقد انتظرت مئة سنة لكي تعاود الظهور لدى ستينيي الغرب في القرن العشرين. ولا بأس أن تجد من يمثلها لدى ستينيي العالم الثالث، في محاكاة ألفناها في حياتنا الثقافية طوال القرن العشرين. إلا أن السنوات بينهما لم تخلُ تماماً من نزعات تسعى الى اليوتوبيا أو تستلهمها من بعيد. حدث شيء من هذا في الثلاثينيات بين مثقفي إنكلترا، ولكن على الطراز الإنكليزي الميّال الى الاعتدال، بسبب اختلاف الدوافع والظروف. كانت حصة الشعراء بين المثقفين هي الأكبر، وكان أودن في موضع القيادة. ومن يراجع أوراق جيل الأربعينيات والخمسينيات من الشعراء العراقيين لا بدّ وأن يعثر على ذات الرغبة بالمجاراة، باسم التواصل الأممي. فأسماء أودن، ستيفن سبندر، ماكليس، دَيْ لويس... كانت في متناول اليد. ولقد استُبعد حينها جورج أورويل علناً، وأُلحق بالقائمة المشبوهة السوداء. كما استُبعد سراً كل التحول الدراماتيكي الذي حلّ بأودن وجيله باتجاه المحافظة والدين، بعد الحرب الأهلية الاسبانية مباشرة.

كان جورج أورويل شيوعياً، اندفع الى إسبانيا ليحارب في صف اليسار، ثم أصابه ما أصاب بقية رفاقه من المثقفين الانكليز من صدمات

وخيبات أمل من نزعة التطرف العقائدية. ولكنه انفرد دونهم بتكريس موهبته في معالجة المخاطر المتخفية وراء نزعة اليسار، ووراء السلطات الشمولية التي ولّدتها.

رواياته في هذا الشأن أكثر من معروفة، بالرغم من أن الجيل الستيني المسيّس في العراق لم يلتفت إلا الى عناوينها، في حين ذهبت نصوصها المحرّمة، مع دكتور ژيڤاگو لباسترناك، أدراج الغيب. أما مقالاته، وهو كاتب مقالة من الطراز الأول، فتكاد تكون مجهولة عنواناً ونصاً. واحدة من هذه المقالات بعنوان "في بطن الحوت"[٥] كتبها عام ١٩٤٠ . وكما عرض إزايا برلين لظاهرة المثقف اليوتوبي المتطرف في روسيا عبر رواية "آباء وأبناء" وشخص كاتبها تورجينف، يعرض جورج أورويل لظاهرة الجيل الثلاثيني الانكليزي، جيل الشاعر أودن، عبر رواية "مدار السرطان" لهنري مِللر. تتحدث المقالة عن أجيال الأدب الانكليزي الثلاثة في العصر الحديث. ما يعنيني هنا الانتفاع من عرضه لظاهرة الجيل الثالث، جيل أودن.

بعد حديثه عن الفكرة الأساسية، التي أسرت الجيل الأول من "الشعراء الجيورجيين"، وهي فكرة "جمال الطبيعة"، يتحدث عن "الإحساس التراجيدي بالحياة" للجيل الثاني، جيل إليوت أو جيل التشاؤم: "الفكرة التي لم تتمتع بوضوح كاف هي التي قادت كتاب العشرينات الى أن يكونوا متشائمين. فما الذي يتخفى وراء كل هذا الإحساس الدائم بالانحطاط، بالجماجم والصبّار، وكل هذا التطلع وراء الايمان الضائع، والحضارات المستحيلة، إن لم يكن الرخاء الجم والراحة الاستثنائية للمرحلة التي ينتمون لها ويكتبون فيها؟ في زمن كهذا فقط

نجد "اليأس الكوني" قابلاً للازدهار. الناس الذين ببطون جائعة لا يفكرون بهذا اليأس الكوني، ولا يفكرون حتى بالكون... مرحلة ما بين ١٩١٠-١٩٣٠ كلها كانت مرحلة ازدهار ورخاء. حتى سنوات الحرب كانت محتملة مادياً. فالحرب انتهت، والسلطات الشمولية لم ترتفع بعد. المحرمات الأخلاقية والدينية بكل أنواعها قد تلاشت، والقدرة الشرائية في أحسن حال... وليس من الصعب التمتع بتذكرة ذهاب وعودة رخيصة الى حافات الليل."

ولكن ثمة شيء حدث في السنوات ٣٠-١٩٣٥ . المناخ الأدبي تغير تماماً، وظهرت مجموعة جديدة من الكتاب تختلف تماماً عن الجيل الذي سبقها. استحوذت عليها فكرة "الأهداف الجدية" بدل "الإحساس التراجيدي"، وبدلاً من الاتجاه الى الكنيسة اتجهت الى الشيوعية، ومن ماركسيتها التقطت ثمرتها النبوئية، كمادة جديدة للشعر معبأة بالامكانات.

يقول سپِندر في إحدى قصائده:

نحن لا شيء
انحدرنا الى العتمة وسنتلاشى.
فلتعرفْ إذن، أن في هذه العتمة
أمسكنا بمحور فكرة سرّي
تدور عجلته المضاءة الحية في سنوات المستقبل خارجاً.

طبعاً أن تكون شاعراً ماركسياً لا يعني لدى جيل أودن أن تكون قريباً من الجماهير. على أن هذا الانتماء صار موضة المرحلة، كما كان الانتماء للكاثوليكية موضة الجيل السابق.

يرى أُورويل "أن الحركة الشيوعية في أوروبا الغربية بدأت بالرغبة لإحداث انقلاب عنيف للرأسمالية، ثم انحدرت، بعد بضعة سنوات، الى أداة في يد السياسة الخارجية الروسية. وهذا أمر لا يمكن تجنبه حين يهن الهياج الثوري ويموت بعد الحرب العظمى".

التبعية للمركز الذي تتحكم به مصالح الحكم، والقيادة المستبدة، عادة ما يكون عرضة للتذبذب، وتغيير القناعات. ولذلك يرى أُورويل "أن كل شيوعي في الحقيقة قابل في كل لحظة لتغيير القناعات السياسية، أو أن يترك الحزب. فالاعتقاد القاطع يوم الاثنين قد يصبح هرطقة ملعونة يوم الثلاثاء، وهكذا! حدث هذا كثيراً في السنوات العشرة الأخيرة. حتى أصبح الحزب الشيوعي في أي بلد غربي كياناً غير مستقر بصورة دائمة، وصغير الحجم. والعضوية الطويلة فيه عادة ما تكون محصورة في حلقة من مثقفين مرتبطين بالبيروقراطية الروسية، أو في مجموعة أكبر عدداً من الطبقة العاملة ممن تشعر بولاء تجاه روسيا السوفياتية دون فهم بالضرورة لسياستها. أما البقية فهي عضوية غير مستقرة، عرضة لأن تغادر، أو تنظم وفق تغيرات مواقف الحزب...

"لا شك أن في عالم ١٩٣٥ كان من الصعب على أحد أن يظل لا مبالياً سياسياً. ولكن لم اتجه هؤلاء الشبان الى هذه الشيوعية الروسية الغريبة عليهم؟ لمَ افتتن الكتاب بهذا الشكل من الاشتراكية الذي جعل صدق الفاعلية العقلية أمراً غير ممكن؟ السبب الحقيقي يكمن في بطالة الطبقة الوسطى". هناك عامل آخر دون شك يسهم في موجة الاعجاب بروسيا بين أفراد الطبقة الوسطى الانكليزية خلال هذه السنوات. يكمن هذا العامل في عمق الدعة، والنعومة، وضمانة العيش في انكلترا

نفسها. قد تبدو ملامح مظالم هنا وهناك، ولكن انكلترا ما زالت أرض سيادة القانون، والأكثرية من الشعب الانكليزي لا عهد لها بخبرة العنف واللاشرعية. فإذا ما نشأت في مناخ كهذا لن يكن يسيراً عليك أن تتخيل طبيعة الحكم الاستبدادي. كل الكتاب المؤثرين في الثلاثينيات تقريباً ينتمون الى الطبقة الوسطى، ولم يذوقوا بحكم السن مرارة وويلات الحرب العالمية الأولى، ولا ذكرياتها. ولذا لا تبدو لهم مرعبةً مفردات مثل: التطهير، الشرطة السرية، الإعدامات الجماعية، السجن بلا محاكمة... إلخ. إنهم قادرون على قبول فكرة السلطة الشمولية لأنهم لا يملكون غير خبرة الليبرالية. تأمل، على سبيل المثال، هذا المقطع من قصيدة "إسبانيا" للسيد أودن (وهذه القصيدة بحكم الصدفة من بين القصائد القليلة المهذبة، التي كتبت حول الحرب الاسبانية):

الغد للشبيبة، وكالقنابل يتفجر الشعراء،
التجوال بمحاذاة البحيرة، أسابيع الألفة الحميمة،
والغد لرهان الدراجات
تقطع الضواحي في مساءات الصيف. ولكن لهذا اليوم النضال.

لهذا اليوم المزيد المتعمّد من فرص الموت،
والرضا الواعي بالذنب في الجريمة الواجبة:
لهذا اليوم اتساع القدرات
في المنشور الزائل ولقاءات الخلايا المملة.

في الفقرة الثانية يعمد الشاعر الى أن يضع تخطيطاً موجزاً ليوم في حياة رجل حزب مخلص. في الصباح بضعة جرائم سياسية، ثم فاصل عشرة دقائق لخنق مشاعر الندم البرجوازي، بعدها وجبة عداء سريعة وعصرية مشغولة.ثم مساء يُصرف بالكتابة على الجدران وتوزيع المناشير. كل الفعاليات هادفة، ولكن لاحظ عبارة "الجريمة الواجبة". إنها يمكن أن تُكتب فقط من قبل فرد لا تبدو "الجريمة" بالنسبة له أكثر من "كلمة". بالنسبة لي لا يمكن أن أتحدث عن الجريمة بهذا اليسر. فقد حدث أن رأيت عدداً من أجساد الرجال القتلى ـ لا أعني بهم من قتلوا في معركة بل من قتلوا عن عمد. ولهذا أعرف شيئاً من المعاني التي تنطوي عليها كلمة "جريمة قتل"، الرعب، الكراهية، عويل الأقرباء، الدم، الرائحة. الأمر الذي لا يمكن إلا أن أتجنبه، كما يتجنبه أي إنسان سوي. الذين ينتسبون لهتلر أو لستالين يجدون جريمة القتل ضرورية، ولكنهم لا يعلنون عن قسوة قلوبهم هذه، ولا يتحدثون عنها كجريمة قتل: إنها في لغتهم "تصفية"، "تخلص من"، أو بعض من هذه العبارات المسكنة... إن الكثير من أفكار اليسار ضرب من اللعب بالنار من قبل أفراد لا يعرفون حتى إذا ما كانت النار حارة وكاوية...

"هناك أكثر من نوع من أنواع عدم القدرة على تحمل المسؤولية بين الكتاب. التيار المعتاد نجده بين الكتاب الذين لا يرغبون في ربط أنفسهم بحركة التاريخ: منهم من يحاول تجاهلها، أو من يحاول الوقوف ضدها. الذين استطاعوا تجاهلها قد يبدون حمقى، والذين فهموها بعمق من أجل امتلاك القدرة على الوقوف ضدها قد يحصلون على رؤية كافية لمعرفة أنهم لن يستطيعوا تحقيق النصر... في الجانب الآخر هناك "التقدميون" التظاهريون، المندفعون أبداً الى الأمام لمعانقة إسقاطات

ذاتية يتوهّمونها مستقبلاً. كُتّاب العشرينيات التزموا الخط الأول، أما الخط الثاني فالتزمه كتاب الثلاثينيات...

"أهمية عمل هنري مِللر "مدار السرطان" يكمن في تجنبه الالتزام بأي من الخطين السابقين. إنه لم يحاول أن يدفع حركة التاريخ الى الأمام، كما أنه لم يحاول سحبها الى وراء. ولكنه أيضاً لم يحاول تجاهلها. إنه في موقفه هذا قد يكون أكثر صلابة في الاعتقاد بالانهيار الوشيك للحضارة الغربية من الأكثرية الساحقة من الكتاب "الثوريين". فقط لم يكن يشعر أنه ملزم بعمل أي شيء تجاهها. إنه عازف الكمان أمام روما التي تحترق. ولكنه، على خلاف أكثرية الناس الذين يعزفون مثله، كان يعزف كمانه ووجهه لا يفارق التحديق باللهب...

"تحدث السيد أي.أم. فورستر مرة كيف أنه في عام ١٩١٧ قرأ قصيدة "بروفروك" مع قصائد مبكرة أخرى لأليوت، وكيف شدّ من عزمه، في زمن كذلك الزمن، الحصولُ على قصائد "مبرّأة من مشاعر المصلحة العامة public spiritedness". يواصل فورستر:

"القصائد غنت مشاعر شخصية بشأن الإشمئزاز وانعدام الثقة بالنفس، وغنّت مشاعر أناس أصيلين على ما يبدو، لأنهم كانوا غير مُلفتين للنظر، وضعافاً... كان هذا احتجاجاً، ومن نوع ضعيف وواهن، وأكثر انسجاماً بفعل ضعفه... إن من يلتفت جانباً من أجل الاستماع الى شكوى سيّدات وغرف استقبال إنما يحفظ لنا حفنة صغيرة من احترامنا لأنفسنا، ويواصل بذلك الحفاظَ على التراث الانساني".

"هذا تعبير رائع. الشاعر ماكنيس اقتبس هذا الشاهد وأضاف باعتداد: بعد سنوات عشرة اندفعت احتجاجات من قبل شعراء أقل ضعفاً،

والموروث الانساني واصل ولكن بصورة مختلفة. تأملات عالم الشظايا أصبح مملاً للذين جاءوا بعد إليوت، وهم يطمعون بإعادة نظامها.

... إنه يرغب في أن يرانا نعتقد بأن الذين جاءوا بعد إليوت (السيد ماكنيس وأصدقاؤه) كانوا أكثر تأثيراً في احتجاجهم مما فعله إليوت حين نشر مجموعته "بروفروك"، في الوقت الذي هاجم فيه جيش الحلفاء خط هيندينبيرگ. ولكنني لا أعرف أين أقع على هذه الاحتجاجات. ولكن في التعارض بين تعليق فورستر وتعليق ماكنيس نقع على كل الاختلاف بين رجل يعرف تماماً ما كانت عليه حرب ١٩١٤-١٩١٨، ورجل لا يكاد يتذكرها. الحقيقة أن في عام ١٩١٧ ما كان تفكير الشخص ولا حساسيته بقادرين على فعل شيء، باستثناء ان تبقيه إنساناً، إذا كان هذا ممكناً. والإشارة الى حالة العجز، وحتى العبث، ربما تكون أفضل الطرق لعمل ذلك. لو كنت جندياً محارباً في الحرب العظمى، كنت أكثر رغبة في الحصول على قصائد "بروفروك" من الرغبة في الحصول على قصائد "رسائل الى الشبان في الخنادق". كنت سأشعر مثل السيد فورستر بأن الوقوف ببساطة بعيداً، والاحتفاظ بالتماس مع مشاعر ما قبل الحرب، قد جعل إليوت يواصل الاحتفاظ بالموروث الانساني. فأي ارتياح وفرج سيكون في وقت تملك فيه أن تقرأ ترددات مثقف من الطبقة الوسطى مصاب بالصلع. إنه أمر يختلف تماماً عن القراءة حول التدريب على الطعان بالحراب. بعد تساقط القنابل ومشاهد طوابير الطعام وبوسترات الدعوة للتطوع، نقع على صوت إنساني! أي ارتياح وفرج!"

أي ارتياح وفرج حقاً!

٤

من بين "الروح الحية" و"الموجة الصاخبة" للستينيتين في العراق لم تخرج إلا بضعة أصوات شعرية خفيضة، أعطت شرعية لبضعة تنهُدات رأت فيها "صوتاً إنسانياً"، ومبعث "ارتياح وفرج". إذ ان تلك الروح الحية والموجة الصاخبة مثلت بصورة جد صادقة هستيريا الرغبة في "تجريد" الانسان الى مجموعة أفكار. وأعطت الشرعية لسحقه تحت عجلة رمزيته، أو تعزيز هذه الشرعية التي سبقتهم لدى شعراء اليسار جملة. كانت صدى لا إنسانياً لما حدث في ستينيات الغرب، التي قادها الطلبة باسم حرب ڤيتنام، ولكن الى الهدف الأسمى المتمثل في تحطيم سلّم القيم، والمؤسسة، وعلى رأسها الدولة.

حين جاءتنا قصائد أدونيس كانت، كما شاء لها الشاعر أن تكون، "إنجيل الرفض". طبعاً لم يسعَ أحد لتحديد معنى هذا الرفض، ولا حتى أدونيس نفسه. كان الجميع يطمع به رفضاً شاملاً لكل ما أعطاه التاريخ، والخبرة. وقبولاً شاملاً للطبيعة، بكل ما فيها من قوى اعتباط وفوضى.

القصائد التي كنت أكتبها كانت أشبه بأغنية في حنجرة راعٍ فوق رابية، تطل على مدينة تحترق. كنت أرى الإعلان عن عجزي التام شجاعةً، والحديثَ الشجيَّ الهادئَ عن "القمر والنجوم"، على حد تعبير



فاضل العزاوي الساخر، عزاء وسلوانا. وكنت أرقب الإسهام المتحرق، المؤلِّب لمزيد من الثورة، ولمزيد من التجاوز، ولمزيد من الجنون، ولمزيد من الهدم، وأرى فيه نبوءة مروعة. كنت دائم الرؤيا لسد مأرب وشيك الانهيار. ولكن قراءاتي كانت بمعزل عن كل توجسي الروحي. كانت تحيا في بهو الثقافة العام. كنت أُغني أدونيس ولا ألتفت الى مخاطر الفعل فيه. أُغني: "مدينتي أرض بلا خالق/ والرفض إنجيلي"، وأنا في حمّى البحث عن خالق، وحمّى البحث عن الرضا. وأغني عبد الصبور في ذات الوقت: "حين فقدنا الرضا/ بما يريدُ القضا/ لم تثمر الأشجار...". إزدواجية المثقف بي هي التي أنهكت قواي الروحية والجسدية في تلك المرحلة المبكرة من التكوين. ولكن مناعة الشاعر ضد مرض تحويل الانسان الى رمز، وضد سحر الايمان العقائدي كانت ثابتة.

قبل مجيء أدونيس كان الشعر العراقي قد قطع شوطاً مثيراً في إنضاج صفتين متناقضتين، ما كانت لتنتصر واحدة على أخرى لولا الظرف السياسي الذي طوى الشعر والشعراء تحت جناحيه. الأُولى صفة الشاعر المتسائل، والثانية صفة اليقيني. شاعر الحيرات اكتشف حيرته مع اكتشافه عنصر الجدة في الشعر. ولذلك بدت الحيرة والجدة وجهين لجوهر شعري. شاعر اليقين جاءت به الحداثة، لا الجدة. لأن الجدة اكتشاف، في حين لا تعدو الحداثة إلا أن تكون استعارة من مكان وزمان الحداثة الغربية. وكما أن الجدة ابتكار في قوى التعبير الشعري، تبدو الحداثة استعارة أفكار ومفاهيم.

كان السياب، الملائكة، البريكان، الحيدري، مردان، أسياد الأُولى. في حين انفرد البياتي، وعدد من الشعراء الأقل شأناً في حقل اليقين

المعزز بحركة اليسار: أممية، قومية، أو دينية. بعد انقلاب ١٩٥٨ اضطربت القاعدة بعنف، بحيث اندفع شعراء من موقع الحيرة الى موقع اليقين، وبالعكس. صارت نازك الملائكة ذات حمية قومية، ثم دينية، على أثر فزعها من المد الشيوعي، وتخلت عن هالة الشاعر المتسائل، المجرد من أقنعة الانتسابات الفكرية العارضة. حسين مردان اطمأن لكذبه، وكذبه أبيض ككذب الأطفال، حين أصدر ديوانه "أغصان الحديد". بدر شاكر السياب تعرض لضغوط قاهرة هرست قدرته على البقاء شاعراً رائياً، أو حتى إنساناً حياً. بلند الحيدري فضل أن ينتسب للحياة العابرة، وجعل الشعر ملحقاً بها. في حين انتسب محمود البريكان للشعر، وبقي داخله حتى مقتله. من شعراء المدرسة الثانية غامر البياتي مرات في التخلي عن حقل يقينه، ودخل خبرة شاعر الحيرات بنجاح تجاوز فيه صوته الآخر.

من حصاد اضطراب القاعدة على أثر ١٩٥٨ أيضاً، ظهور جيل جديد محيّر في حقل توزيع الأجيال. جيل الثورة عن حق. لم ينتسب للجيل الرائد، ولم يظهر كوجود في منتصف الستينيات، بل هو ابن مرحلة التحوُّل التي كانت ثقافياً من حصة اليسار عن جدارة. هذا الجيل صار عرضة للزوال، تماماً كمرحلة التحوُّل التي ينتسب لها. سعى الى إعطاء صبغة نهارية حتى لليل. أسس جمعية باسم "همنغواي"، وباسم "الميناء"، وصار ينسب لنهاره المشمس قصائد شعراء مثل ناظم حكمت، بابلو نيرودا، أودن، وحتى فدريكو غارسيا لوركا. ولكن ما من أحد من المعسكر الاشتراكي الذي ينتصر له! ضعف هذا الجيل امتصته موهبة سعدي يوسف الكبيرة، بالرغم من الأصوات المراوحة بين دعة الصكار، وشجا رشدي العامل. لم يعد سعدي يوسف ينتسب لهذا الجيل، جيل

التحول، قدر انتسابه المراوح لجيلَيْ الروّاد والستينيين. كان حلقة الوصل المؤثرة، ولكن باتجاه تعزيز شرعية الشعر الذي لم يعد يستسيغ مرارة الحيرة، ولا غصة التساؤل.

هذا التيار المتدفق حفر مجراه في أرض عراقية جاهزة. كان "مفهوم" الثورة قد ارتفع كفاية في سماوات الثقافة الثورية العراقية. وصار فكر اليسار ينشغل به وبما تحيطه من سحب المفاهيم الأخرى المعادية السوداء. صار لمفهوم الثورة اعداء. بدأت "الحياة" تأخذ، في تحولاتها الخطيرة، شكل مفاهيم وأفكار. المعترك العقائدي صار بديلاً لمعترك المُعاش. كل شيء حي تحول الى رمز ميت، ولكن مثير للجدل. بلغ الأمر بالإنسان أن صار يُعرف باللون الذي يمثله. والألوان رموز العقائد. هذا أخضر، وهذا أحمر. وسرعان ما سهل سحق الانسان وتصفيته ما أن تجرد الى رمز. كانت دعوة غير واعية للإبادة الجماعية، دعوة بمكبرات صوت تسهم فيها قصائد الشعراء الثوريين، والبيانات الأدبية والسياسية. صارت قصيدة "بروفروك"، على بعدها، ظاهرة مرضية لشاعر ملكي في السياسة، رجعي في الفكر، كاثوليكي في الدين! وصار ماركوز، على بعده، نبي "الحساسية الجديدة التي كسرت الحدود بين المجالين الرأسمالي والاشتراكي، وراعي "مهرجان التجديد النظري"[٦] وصار گينسبيرگ، على بعده، مصدر إلهام شعري عربي لا منافس له!

طلع الجيل الستيني إذن على بستان قد تمكنت منها أشجار الشر تماماً. أسهم في تغذيتها هو الآخر، ورعاية أغصانها، وقطاف ثمارها. ولكن ساعة القطاف فاجأته بثمار مرة المذاق حقاً. ما كان أحد من أطفال الليل الحمقى ليتوقع أن يكون صدام حسين واحداً من الأشجار التي أكلت الغاب جميعاً!

٥

في مرحلة "الروح الحية" و"الموجة الصاخبة" تلك، كان هناك شاعر بولندي الأصل قد انتقل أستاذاً جديداً في جامعة كاليفورنيا، جاءها بعد إقامة منفى في باريس. ولد ميووش عام ١٩١١. في سنوات الاحتلال النازي كان عضواً فعالاً في المقاومة السرية، وبعد التحرير عمل في الخارجية ملحقاً ثقافياً في باريس. في ١٩٥١ قطع الوصل مع نظامه الاشتراكي، واختار حياة المنفى في باريس، ثم في الساحل الأمريكي الغربي منذ عام ١٩٦٠. في هذا العام شعر أنه تحرر من المحيط الثقافي الباريسي الذي لم ينظر إليه والى كتاباته إلا من زاوية سياسية: "لأن ما كان جحيماً لدي، رؤيا من الجحيم، كان لدى المثقفين الباريسيين مجرد سلاح في لعبة سياسية تدار لسبب من الأسباب"[٧] وطمع في أن ينشغل في تأمُّلاته الروحية والفكرية حراً من قسر التفسير السياسي. مع الطلبة اختار أن يدرس دستويفسكي، عارفاً أن بينهم وبين المثقفين الروس الذين هاجمهم دستويفسكي أكثر من شبه. عرض لحكاية المسيح الذي طلب من حواريه أن يهتدي به باعتباره كائناً حياً من لحم ودم، لا باعتباره فكرة. الحواري اهتدى وأُنقذ لا بفعل معرفة مجردة، بل بفعل لمسة لجراح المسيح. الكلمة المخلصة جاءت الحواري كجسد، تماماً كما جاءت الحكمة المخلصة لراسكولنيكوف بهيئة الإنسانة سونيا. وكما مكّن التجريد

راسكولنيكوف من قتل المرابية العجوز (باعتبارها رمزاً)، كذلك مكن التجريد المفتش الأعظم في "الأخوة كرامازوف" من عقلنة فكرة "ربما يحيا الوطن بمقتل إنسان" ويخطط لموت المسيح.^ شعار "نموت ويحيا الوطن" الذي كنا نردده بحماس في العراق، ولعل له أصداء عديدة في الوطن العربي والعالم الثالث، ينتسب كشاهد لأطروحة ميووش.

مع الطلبة الستينيين وجد ميووش نفسه مُقحماً في السياسة من جديد. كانت محاضراته حول روايات دستويفسكي، ولقد وجد الطلبة في "الشياطين" منها وفي حديث ميووش عنها مادةً مربكة. كان يرى أن دستويفسكي يعتبر مرحلة التنوير مرضاً أصيبت به أُوروبا. الليبراليون في القرن الثامن عشر دعوا لمبادئ الحرية، الإخاء، والمساواة. ولكنهم استخدموا سلطة العلم ليثبتوا أن الإنسان قادر على الحفاظ على نوعه عن طريق اكتساب المعرفة، عن طريق الأفكار التجريدية. لقد وعدوا بتحقيق المدينة السماوية على الأرض. ولكن ما أثارته الثورة الفرنسية من ذعر كان إشارة كافية لما يمكن أن يتحقق من وعدهم. الحركة الليبرالية، بصورة عامة، لم تكشف عن جانبها الشيطاني بعد في أُوروبا الغربية. كانت مرضاً لم يُمت الأوروبيين بسبب المناعة التي لديهم ضده بفعل تعرضهم الطويل له. الأمر يختلف تماماً في أُوروبا الشرقية.

الأفكار التي تطلبت من الأوروبيين قرابة ثلاثة قرون لإنضاجها، هضمها المثقفون الروس ببضعة عقود قليلة. (المثقفون العراقيون والعرب ابتلعوها ببضعة سنوات!!). وإذا كانت تلك الأمراض قد صاحبت أهلها الأوروبيين دون أذى، فإنها كانت قاتلة في بلدان خارجها. لقد اخترق المرض المثقفين الروس بصورة خاطفة. جعلتهم أفكار التنوير الغربية

كالرجال المأخوذين، المنحنين بجنون على تدمير ذواتهم. إن تدميراً عدمياً للذات كهذا هو الذي شخّصه دستويفسكي دراميـاً في روايته "الشياطين". ولقد أشار ميووش أمام طلبته بأن هذه الرواية مرآة قد يرون فيها صورهم معكوسة:

"منذ بضعة سنوات في بيركلي، كنت أُراقب أربعة عشر ألفاً من الطلبة الجالسين على المقاعد الحجرية في المسرح اليوناني يهتفون بروح عدائية ضد الخطاب الذي يلقيه رئيس الجامعة كلارك كير (ليبرالي)، ولقد اتضح لي أن إدراك ما يحدث يحوجني الى مقارنته ببلد آخر، في قرن آخر. إن قوة المشاعر الجماعية لا تتناسب مع العلة التي سببت عدم ارتياحهم، وستبدو تافهة في أية محاكمة عقلية. إن الطلبة في المسرح اليوناني قد وحّدهم استنتاج بدا لهم منطقياً بأن أي سلطة تصدر عن نظام شرير وتسعى لحماية ذلك النظام هي شر خالص. أليسوا هم مثقفو القرن التاسع عشر الروس ذاتهم؟"[٩].

حدث أن رأى ميووش بنفسه فراغ باريس ما بعد الحرب. "الروح الأوروبية كرهت ذاتها، استدارت ضد ذاتها، وسخرت من المؤسسات التي أنجزتها، ولذلك غطت بقناع على إحساسها المؤلم بالخزي." حينها أصبحت الثقافة "طقس عربدة، ومدينة غثيان جحيمية." ومُقادة بأحاديث تفرضها الموضة حول الغثيان، العبث، والاغتراب. ويتنافس المثقفون الباريسيون فيما بينهم لفرض " مزاج العقم، الموصول بتهريج عابس" على جماهيرهم الواسعة. وفيما يكرس هذا العقل الأوروبي الغربي النفس للضحك المضطغن، ينعم جسده "بالشرب، والأكل، وشراء السيارات الفارهة، وأجهزة التبريد (بفضل أمريكا)".

ربما لم يأخذ الفرنسيون عدميّتهم، وليدة الموضة، مأخذاً جدياً، ولكن

هؤلاء الطلبة الأمريكيين، تسلموا هذه العدمية بجدية خالصة، تماماً مثل مثقفي القرن التاسع عشر الروس.

في الكتاب ذاته يتذكر ميووش زيارته لمدينة ساكرامينتو:

" مغفَل من الطلبة سألني عن الحياة في مدينته مقارَنَةً بالحياة في معسكر للاعتقال. حاولت أن أوضح له برقة الفارق الكبير بينهما، وأقول "برقة" لأن أية محاولة إقناع ستكون باطلة لشخص عاجز عن التمييز بين ثُقيب ومخلعة تعذيب. هذا الشاب المغفل لم يواجه في حياته مجاعة، يأخذ حمّامه كل صباح، يقود سيارته التي هي ملكه حتى لو كانت قديمة، يستطيع استعارة كتب لينين وماو تسي تونگ من المكتبة، ولا يعرف ما هي حاجة الانسان الأولى في سلم الحاجات".

محبة ميووش للإنسان وحنوه عليه جعله حذراً من "ثوريي الشعور الطويلة، أبناء العوائل المرفهة في المدن الكبيرة"، الذين لا يعرفون أن حفنة أفكار طائشة قادرة على تحطيم كل مصادر الحياة. في كاليفورنيا وجد قوى العتمة في شاغل، ووجد في جامعتها أكثر الفلاسفة تأثيراً، الماركسي هَربرت ماركوس. كانت كتاباته، في رأيه، "تتضح كراهية مخيفة للإنسان كإنسان، باسم الإنسان الذي يجب أن يكون." الشبيبة وجدت ماركوس فاتناً لأنه، كما يرى ميووش، وفَر لهم الذريعة في أن يضعوا اللوم كله على المجتمع الذي أزعجهم. "ديستويفسكي انتبه الى الميل نفسه لدى المثقفين الروس، الذين لم يتبيّنوا الخطيئة الفردية، وألقوا المسؤولية على المحيط." الطلبة الأمريكيون، وتحت وطأة دواعيهم الأخلاقية، أُصيبوا بذات الدوافع المحركة لتدمير الذات، التي شخّصها ديستويفسكي في "الشياطين".

(لندن، ٢٠٠٣)

الهوامش

(١) كتابان عن الستينيات لكل من سامي مهدي وفاضل العزاوي .

(٢) الروح الحية ، فاضل العزاوي ، ص٧٨ .

(٣) الموجة الصاخبة ، سامي مهدي ،ص١٩-٢٠

(٤) Ivan Turgenev, fathers and Sons, Penguin, 1975

(٥) George Orwell, Inside the Whale, Penguin, 1971

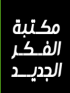
(٦) الروح الحية ، ١٨٦ .

(٧) Milosz, Emperor of The Earth,1977, UCP 3

(٨) للتوسع مراجعة ، L.Nathan and A.Quinn, The Poet's Work, Harvard,1991

(٩) Milosz, Visions From San Francisco Bay, New York,1969,127

بيندا وخيانة المثقف



١

حصدت الحرب العالمية الأولى (١٩١٤-١٩١٨) نسبة كبرى من شعراء وكتاب جيلها الشاب. حصدتهم غير مكرهين، بل بمحض اختيارهم، لأنهم اندفعوا اليها مجندين عن قناعة الباحث عن عهد جديد، وجد بوابته مشرعةً عبرها. كانت أُوروبا حينها في مرحلة تحوُّل من قرن لقرن، وعلى أعتاب تحول ثقافي. والمثقفون، بين وقدة الحماس والإثارة المقموعة، استقبلوا أخبار الحرب وكأنها بوابة خلاص، مدفوعين لهذا الوهم بفعل الأحلام الإيديولوجية السياسية المدمِّرة، التي لم تكتف بحطامهم، بل قادتهم، والأجيال التالية، على امتداد العشرينيات والثلاثينيات، لتُلقي بمن بقي منهم في أتون الحرب العالمية الثانية (١٩٣٩-١٩٤٥).

جيل ١٩١٤ وجد أمامه ثلاثة أنماط ثقافية جاهزة: الثقافة الرسمية، التي تشتمل على كل النشاطات الأكاديمية، ومنهج الدراسة والموروث الكبير منذ المرحلة اليونانية. والثقافة الشعبية، حيث الموروث التقليدي وفنون الفولكلور الأصيلة. ثم الثقافة الجماهيرية نتاج الإنتاج الضخم، ثقافة الصحافة والمجلات المصورة والسيرك والسينما. ولقد كانت هذه الأخيرة ذات جاذبية خاصة لجيل ١٩١٤ الأكثر شباباً. إنها ارتبطت بمعنى من معاني الحداثة و"الطليعية" التجريبية، التي جعلت من المفاتن الحسِّية

في الموسيقى، اللغة، اللون، الحركة، والشكل، غايات نهائية في ذاتها، وأصبحت أشبه بخلاص من العالم المحترق المنهار خارجها. هذا التوجُّه المفزع الى جحيم الحسية والغرق في الذات قاد البعض، من باب الاحتراس، للعودة الى أساتذة الحداثة السابقين من أمثال ديبوسيه في الموسيقى، وكاندنسكي في الرسم، وأندريه جيد في الأدب. يُضاف الى ذلك أن الحداثة التي ألفت ثبات الحقيقة، وألفت التحليل والعقل والعلم كطرق للمعرفة، وألفت تحكُّم القوانين بالحياة والتاريخ والثقافة، اندفعت الى وهم صراع الأجيال الدامي، وواجهت الثورة التكنولوجية الصادمة، وفورات النزعات السياسية الجديدة، بحيث أصبحت على حافة إحساس خطير لا سبيل الى تجنبه، هو توقُّع التغيير الكبير والفجر الوشيك، حتى أصبحت احتمالات الحرب في أوروبا المضطربة سياسياً، أملاً ممكناً في رأس المثقف.

من الملايين التي أُبيدت من البشر هناك مئات من المواهب اللامعة، ولكن هذه المواهب ما كانت لتحسب، بصورة جدية، حساب الحرب المنذرة. كانت تحسبها خاطفة، شأن الحروب الصغيرة التي ألفها القرن التاسع عشر. فهي إذن مغامرة رائعة يختبرون فيها معاني الرجولة، وحب الوطن، والتقنيات العسكرية الجديدة. كانوا يظنون أن الحرب ستكون خلاص أُوروبا من مرحلة الانحطاط، وإحياء لطاقتها الإبداعية. كانوا يرونها طقساً من طقوس التطهير، الذي ينهي القديم، ويفتح طريقاً للجديد المأمول: " نريد أن نمجّد الحرب، نمجّد الصحة الوحيدة المأمولة. نمجد العسكرية، الوطنية، الايماءة المدمرة للفوضوية، الفكرة الجميلة التي تستحق وحدها الشهادة..."، هذا ما كتبه مارينتي في أول بيان لمدرسته

"المستقبلية" (١٩٠٩). الركام الخليط من المشاعر الوطنية والفوضوية يعبر عن مزاج رؤيوي للتوقع المحموم، الذي تلبّس كل عقول الشبيبة الأوروبية قبل الحرب، عقول المثقفين والفنانين بصورة خاصة، المنتسبين للطبقة الوسطى، أولئك الذين لم يكونوا طرفاً فاعلا في الأحداث السياسية والاقتصادية والعسكرية. اندفعوا الى فكرة الحرب بحماس، والى فعل الحرب أيضاً، متطوعين حتى قبل أن يُستدعوا. أكثر المواهب التماعاً قتلت، والأُخرى لم ينطفئ حماسها حتى داخل الرعب. ووسط المذابح الجماعية فضّل كثيرون المشاركة في هذا القدر. لمَ فعلوا ذلك؟ أعن معرفة؟ الشاعر الإيرلندي توماس كَيتل (١٨٨٠-١٩١٦) يعتقد ذلك:

نعرف أننا حمقى، مع الموت الأحمق الآن،
نموت لا من أجل عَلم، أو ملك، أو إمبراطور،
ولكن من أجل حلم ولد تحت سقيفة راعٍ،
من أجل كتاب الفقراء المقدس.

كتاب "الأصوات الضائعة للحرب العالمية الأولى"(-Tim cross bloomsbury 1988) يقدم مختارات من نتاج ستين كاتباً وشاعراً أُوروبيا فقدوا حياتهم في سنوات الحرب، وبعمر الشباب. الملفت، طبعاً، في التفصيل الذي عرضت له هو أن هؤلاء قدّموا أنفسهم أضحيات على مذبح الحلم بالتغيير الجذري. ولقد قاموا بذلك بحماس، وبمحض اختيارهم.

ظاهرة حماسة "الحمقى" لازمة في القرن العشرين، الغربي والعالمي. ولقد رأينا كيف أنها نبتت وأورقت وأعطت أكلها منذ أواخر القرن التاسع عشر (راجع فصل "تهافت الستينيين").

في عام ١٩٢٧ أصدر مفكر فرنسي غير واسع الشهرة يدعى جوليان بيندا Julien Benda كتاباً مثيراً، ترجم في السنة التالية الى الانكليزية تحت عنوان The Graet Betrayal، ثم أُعيد نشر الترجمة بعنوان The Treason of the Intellectuals، وثالثة بعنوان The Betrayal of the intellectuals. ولقد تصدرت الترجمة حينها بمقدمة للناقد والمفكر الانساني هَربَرت ريد.

لم يكن بيندا، على كثرة إنتاجه وأهميته، واسع الشهرة حينها. ولعل موقفه النقدي الجذري في وجه مثقفي "الحماقات" الوطنية، والقومية، والطبقية، والنزعات النفعية في الفكر، والإديولوجية السياسية، التي كانت شائعة في فرنسا، وممتدة الجذور الى التربة الألمانية، يقف وراء التعتيم الذي تعرض له اسمه وأفكاره.

بدأ بيندا، وهو من مواليد عام ١٨٦٧، نشاطه الفكري ببعض المعالجات الفلسفية لقضية درايفوس المثيرة آنذاك. ثم بعد سنوات صمت وضع كتيباً بالإتجاه ذاته، وعلى هدى سبينوزا المولّه بـ "الحقيقة". في الكتيّب لمسات موقف بيندا، الذي التزمه طيلة حياته: أن مجمل الأفكار السياسية والأخلاقية التي تبنّاها المفكر الغربي، في النصف قرن بين نهاية القرن التاسع عشر وبداية العشرين، تُرضي وجدانه وحده، لا عقله. وهي لدى هذا الفكر مقبولة وتستحق كل الحماس ما دامت تداعب حاسّة غروره واعتداده بنفسه. وانطلاقاً من النزعة الوجدانية تابع بيندا كل الأفكار لدى مثقفي مرحلته، ليكشف عن جوانب إرضائها لنزعة

الكراهية، والتعاطف، والغرور بالانتساب الوطني، القومي، العنصري، أو الديني. إنها تعتمد جميعاً قاعدة إجحاف عاطفية المصدر. لقد هاجم، على سبيل المثال، معاصره الفيلسوف هنري بيرگسون، صاحب مبدأ التدفق والحدس واندفاعة الحياة، لأنه يمثل، في رأيه، نموذج "مفكر المشاعر" في عصره، في مقابل "مفكر العقل" الغائب (ديكارت نموذجاً). كما هاجم "النزعة الجمالية الحمقاء"، التي تميّز بها المجتمع الفرنسي، الى جانب نزعة الإبهام والغموض المتعمّد، والنزعة الذاتية العامة، والرومانتيكية التي تفشّت في الفن الحديث. لقد خان المثقفون، والمثقف لديه هو الساعي الى المعرفة بنزاهة كلية عن مصالح مرحلته الاجتماعية والاقتصادية، قضيةَ الفكر المتأمل لصالح الهوى السياسي والفكر النفعي. الأهواء والعواطف السياسية تمتد جذورها، كما يرى، الى القرن التاسع عشر، مع النزعة القومية اليهودية الكثيفة وما قابلها من نزعة معادية للسامية، ومع نشوء البرجوازية وما صاحبها من كراهية طبقية، ومع ما صاحب الديمقراطية من حمّى العواطف الوطنية التي أنضجت بدورها مشاعر الكبرياء الوطنية.

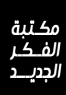
يقترح بيندا لقرننا العشرين تسميةَ "قرن المنظمة الثقافية للكراهية السياسية". لقد هجر المثقف مكانه في برجه العاجي، وانحدر الى السوق مع العامّة، منتمياً لمشاعرها الحارة ومتبنياً نزعتها العاطفية غير العقلانية، وفي الأخير منح، وفق ما يسميه النفسانيون بالتسويغ العقلاني، هذه النزعات أعذاراً فكرية.

المثقف، باختصار، خان الأمانة بطريقتين: الأولى في تمجيده الجزئي على حساب الكلي، والثانية في تمجيده العملي على حساب الروحي.

٢

لم يكن كتاب بيندا، الذي وقعتُ عليه صدفة، مفاجأةً لي بل اكتشافاً. هناك كتّابٌ قاربوا هذا المسعى النقدي للنشاط الفكري الغربي في عصرنا الحديث، ولكن لم يكن أحد منهم بهذه الجذرية، وهذه الجرأة المبكرة للوقوف من الأهواء والمشاعر لدى المثقفين، ومثقفي الأدب خاصة، هذا الموقف الحذر المتشكك. أو الموقف الحاسم والحدي.

كنت أشعر دائماً بأني لم ابتعد مسافة عن هذا الحذر وهذا التشكك، منذ المقالات التي سبقت كتابي "ثياب الامبراطور"، والكتب النثرية التي تلته. والخطّان المتوازيان اللذان اقترحتهما للمسار الشعري العربي: "المذهب الشامي" و"المذهب البغدادي"، منذ مراحلهما المبكرة حتى اليوم، يجدان في أُطروحة بيندا أكثر من سند وعماد. فالخط الذي يشتمل على أبي تمام/ أدونيس، متعارض ولن يلتقي مع خط المعري/ البريكان. الخط الأول أكثر اتساعاً، ويمثل عماد خصائص الشعر العربي، والفكر العربي أيضاً. الخط الثاني مجاور، حذر ويكاد يكون ثانوياً. ولقد امتد بي شوط المتابعة الى الأفق الفكري وأُفق الفعل السياسي، فوجدت الأول متلبساً في الثاني بصورة نفعية غاية في الخطورة. وإذا ما زعمت بأن التيار الأكثر اتساعاً على مشارف النهايات، وأن "شاعر القضية" الى أُفول، فليس من باب عقد الآمال على الروح المتفائلة، بل لأن العصر العربي قد بلغ مرحلة اختناقه الكلية.



المثقف العربي صار نقطة حرارة مكثفة للحرارة التي تتمتّع بها الجماهير العربية وراءَه. وإذا أغفلنا أكاذيب الإعلام السياسي بشأن عظمة الجماهير، وإرادة الجماهير، واتفقنا مع كل المثقفين (حين يحدّثون أنفسهم بالسر!) بأن جماهيرنا مقهورة دون عظمة ولا إرادة، فلا شك أن حرارة المشاعر المكثّفة هذه لدى المثقف ستكون كارثية. إن لم تكن هذه الحماسات من صنع وتلقين أهوائه أصلاً.

بيندا يعتقد في أول فصول كتابه بأن هذه العواطف السياسية المتحرّقة، التي أخذت اتجاهات متماسكة بفعل يسر وسائل الاتصال، وعديدة، ظاهرة جديدة في القرن العشرين لا سابقة لها. لقد عرف الفرد كيف يضفي مسحة غامضة على هذا الاتحاد بينه وبين المجموع والذي يشعر انه عضو فيه، ويعطيه مسحة قداسة دينية، هي محض تعظيم لعاطفته الشخصية هو. لقد كانت كراهية الطبقة العاملة للطبقة الوسطى مجزّأة على أفراد لا جامع بينهم حتى منتصف القرن التاسع عشر، في حين تشكل "كراهيتهم" في القرن العشرين نسيجاً متماسكاً في عموم أوروبا. هذه الظاهرة الجديدة معززة بميسم خطير آخر، هو سعي المثقف الى التوكيد على فكرة محددة واحدة أولاً، ثم السعي ثانياً وبصورة مباشرة لوضعها موضع التنفيذ.

الطبقة الوسطى في العراق شريحة ناشئة، وكانت معتمَدة تاريخياً على النهوض بالبلد الناشئ الى فوق قليلاً. المثقفون سعوا الى اختلاق طبقة عاملة لا وجود لها، طبقة الجماهير في الظاهر، وعبّأوها بالحقد الطبقي. لبّت الثورات (الانقلابات العسكرية) نداء المثقفين الثوريين فتلاشت الطبقة الوسطى. واحتلت الجماهير مركز الأهواء والمشاعر

المتحرقة، والماكنة المسيّرة للحياة جملة. الحياة انقادت مستسلمة الى الهاوية.

كانت العواطف الوطنية في أوروبا السابقة تقتصر على إرادة الملوك ووزرائهم، أو برلماناتهم، أي مرتبطة بمصالحهم (توسيع الحدود، البحث عن مصالح تجارية وعن حلفاء..). مع القرن العشرين اتسعت هذه المشاعر الوطنية للجماهير عامة، لا من أجل تحقيق مصالح هذه المرّة، بل من أجل تأليب النفس على التفاخر والعزة الوطنية والقومية. إن أي مسعى لتأمُّل العاطفة الوطنية لدى المواطن الحديث سيجدها لا تعتمد أبداً على أي إدراك أو معرفة واسعة للمصالح الوطنية. على العكس سيجد إدراك المواطن ناقصاً بهذا الشأن، مفتقداً للمعلومات الضرورية، وغير متحمّس للحصول عليها، لأنه غير مبالٍ بالمرّة لكل ما يتصل بالسياسات الخارجية لبلده. إن اهتمامه ينصب على مشاعر العزة الوطنية والتفاخر بها، وعلى مشاعر التحامه كوحدة مع هذا الوطن، وعلى الاستجابة لأي إهانة، في ظنه، يتعرض لها. المشاعر التي تنشأ عن علاقة تفاخرية غير عقلية بالوطن كثيراً ما تجعل الحروب ممكنة أكثر مما كانت عليه في الماضي.

بينذا يتحدث عن أُوروبا، ويرى أن الأمر حين كان متعلقاً بإرادة الملوك وحكوماتهم سابقاً، كان هؤلاء يدركون، على الأقل، مصالحهم إدراكاً ملموساً ومباشراً. ولم أجد، أنا المتابع لحديثه، ما يربك عندي وجه المقاربة مع ما حدث ويحدث لدينا. لأن صدام حسين الرئيس كان يملك وحده قيادة الأمور، مثل ملك أوروبا أو رئيسها آنذاك. ولكن صدام حسين لم يكن كذلك فقط، بل كان عيِّنةً مكثفة، طليقة وحرة، لمشاعر

وحماسات العامة. وهذه صفة لم يكن يملكها الملوك والوزراء الأوروبيون. إن السلطة لم تمنحه غير القوة والثروة والإرادة المطلقة. ولكنها لم تعلّمه ما علّمته ملوك ورؤساء أوروبا في السنين الخوالي. أعني إدراك مصالحه إدراكاً ملموساً ومباشراً. إن معظم حروبه كانت وليدة تعرضه لجرح الكرامة. وليس غريباً أن نسمعه، وهو في قفص اتهامه ومحاكمته، يسائل الحاكم بدهشة عن اعتبار احتلال الكويت والحرب التي تلتها تهمة، وقد عرّض الكويتيون شرف "الماجدة" العراقية للإهانة. وليس غريباً أيضاً أن نجد لكلامه صدى مقبولاً لدى المثقف العربي وإعلامه.[1]

بيندا يرى "أن عصرنا هو بحق عصر منظمة الكراهية السياسية. الأمر الذي لن يغفل عنه التاريخ الأخلاقي للجنس البشري. فمنذ وُجد هذا التوجُّه وهو يعزِّز ادعاء كل من هذه العواطف بأنها عامل وأداة خير في العالم وأن أعداءها عامل وأداة شر. وهي لم تكتفِ اليوم بتأسيس ذلك في حقل السياسة وحدها، بل في حقل النظرة الأخلاقية والثقافية والجمالية أيضاً... إن عصرنا قدم بُدعتين في التنظير للعواطف السياسية: الأولى أن كل واحد اليوم صار يزعم أن حركته تتماشى مع "حركة التطور" و "الانفتاح العميق للتاريخ". كل هذه العواطف اليوم، إنْ كانت وليدة أفكار ماركس، أو موراس Maurras، أو شامبيرلين Chamberlain، اكتشفت "القانون التاريخي"، الذي يتوافق وحركتها حاملة روح التاريخ. ولذلك فهي منتصرة لا ريب، في حين يتحرك الحزب المضاد بالضرورة عكس حركة هذه الروح، وانتصاره لهذا مؤقت وزائل. إنها ذات الرغبة البدائية القديمة، في تخيُّل القدر حين يقف لصالح جانب واحد، ولكنها عُقلنتْ هنا، ومُنحت صيغة علمية." (ص٢٠-٢٢).

بينما يحدد مفهوم "المثقف" وفق المفهوم الممتد منذ سقراط، حيث فاعليته في الجوهر لا تسعى لأهداف عملية. إنه كل هؤلاء الذين يبحثون عن المتعة في ممارسة الفن أو العلم أو التأمُّل الميتافيزيقي، من أجل امتيازات غير مادية. وبالمقابل يتحدد مفهوم "العامي"، حيث الفرد، من البرجوازية، أو البروليتارية، أو طبقة الملوك، أو الساسة، يسعى الى تحصيل المنافع المادية وحدها، ولا يطمع إلا بها كنموذج أمثل للواقعي. هذا أمر التاريخ الذي نعرفه حتى نهاية النصف الثاني من القرن التاسع عشر. كانت فاعلية المثقف، حتى في تحديثه للدولة التي استطاعت بدورها الهيمنة على الأنانيات الفردية ، نظرية دون شك. وما كان بمقدوره الحيلولة بين العامة وبين سعيهم لشغل التاريخ بالضجيج والمذابح... والآن، عند نهاية القرن التاسع عشر، حدث التغيير الأساس: بدأ المثقفون يمارسون لعبة العواطف السياسية. هؤلاء الذين كانوا حكماً في مراقبة وفحص واقعية العامة صاروا اليوم المؤلّبين لها بحرارة. هذا الجيشان في السلوك الأخلاقي للكائن الانساني يراه بيندا فاعلاً في ثلاث طرق: في تبنّي المثقف للعواطف السياسية، وفي استخدام هذه العواطف في فاعليتهم كمثقفين، وأخيراً في ممارسة لعبة العواطف السياسية بواسطة مبادئهم التي يؤمنون بها.

ما من أحد ينكر بأن أكثرية كتاب الأدب والفنانين، أكثرية الباحثين، الفلاسفة، وحتى رجال الدين، في عموم أوروبا اليوم قد شاركوا في كورس الكراهية المشتعلة بين الأجناس والأحزاب السياسية. وفي مقدمة هذه العواطف العاطفة القومية. صحيح أن الكتاب السابقين من أمثال دانتي، بيترارك، قد حملوا عواطف كهذه إلا أنهم كانوا

استثناءً بين جمهرة أعم من أمثال توما الإكويني، بيكون، گاليلي، رابيلياس، مونتين، ديكارت، نيوتن، ڤولتير، مونتسكيو، وحتى بعض المفكرين في عصرنا، بقوا في منأى عن العواطف السياسية، يرون ما يرى گوته: "دعنا نترك السياسة للدبلوماسيين وللعسكر". إنهم ما كانوا ينتصرون لها كعواطف، بل يتخذون منها موقفاً نقدياً. وحتى لو عانقوا هذه العواطف قلبياً، مثل ما فعل روسو، شاتوبريان، لامارتين، فإنما فعلوا ذلك برحابة عاطفة لا تُعنى بالنتائج العاجلة. مثقفو اليوم، على شاكلة الشاعرالانكليزي كپلنگ، يمارسون العواطف السياسية بكل ما تطمح إليه العاطفة من رغبة في الفعل، والكراهية، والأفكار الثابتة الصماء، وظمأ لقطف الثمار وامتلاكها كلها، واحتقار للحوار. المثقفون المحدثون لا يرغبون أبداً في ترك إنسان العامة ينحدر الى السوق وحده. إنهم يطمعون بامتلاك روح المواطن، والتصرف بها بفاعلية. المثقف فخور بهذه الروح. أدبهم وشعرهم مفعم باحتقار الرجل الذي أغلق نفسه في صومعة الفن والعلم ولم يولي اهتماماً بمشاغل الدولة". إنه يقف بعنف في صف مايكل أنجلو في احتجاجه ضد دافنشي لعدم مبالاته بما حلّ بفلورنسا، وضد فنان "العشاء الأخير" حين أجاب بأن دراسة الجمال قد احتلت بالتأكيد كل قلبه. شوط طويل مضى مذ طالب أفلاطون الفلاسفة بأن يُحكموا ربط أنفسهم منعاً لها من طمع الانشغال بأمور الدولة.

بينما لم يوفّر حتى رجال الكنيسة من فورة العواطف الوطنية والقومية المضللة. "إنهم توقفوا عن توفير مشهد القلوب المحتلة بذكر الله وحده". عواطف الحب الوطنية تتضمن بالضرورة عواطف الكراهية للأجنبي، أو ما يسميه بيندا "رُهاب الأجانب" xenophobia، ويرى جذر الظاهرة الأوروبية متأصلاً في التربة الألمانية بشكل مثير.

مثقفو العواطف الوطنية والقومية لم يقتصروا على رؤية وطنهم خارج مدار حركة تطور الأوطان الأخرى، التي قد تكون أكثر قوة وقدرة فحسب، بل رؤية طبيعة عقولهم باعتبارها ذات علاقة بطبيعة خاصة لهيئة العقل الوطني أو القومي، المضاد بالضرورة كوجود لهيئات العقول الوطنية الأجنبية.

لم يحلم راسين بأن يقدم مسرحه الشعري أمام العالم كبيان للعقل الفرنسي، ولا گوته نسب عبقريته للعبقرية الألمانية. رينان، الذي يوقّره بيندا، يقول: "إن الانسان لا ينتسب للغته ولا لعنصره. إنه ينتسب لشخصه وحده، لأنه كيان حر، كيان أخلاقي". نيتشه نعى على ڤاگنر استسلامه لإغواء مواطنيه الألمان الذين صوروا له بأنه مسيح الفن الألماني، في حين ينحو نتاجه الفني وفلسفته جملةً منحى كونياً، يقول نيتشه في Ecce Homo: "ما لا أغفره لڤاگنر تنازله لألمانيا".[٣]

أما بشأن استخدام هذه العواطف السياسية ووضعها موضع التنفيذ في مجرى عملهم الابداعي فأمر لا يقل جدة في عصرنا الحديث. فبقدر أهمية العاطفة باعتبارها جوهراً في الشعر يتساءل بيندا إذا ما كان على الشاعر البحث عن العواطف كي يكتب قصيدته عنها، أم أن يكتب قصيدته تعبيراً عن العاطفة التي لديه؟ صارت العواطف الناطقة عن "الغرض" العقائدي والحزبي والسياسي عامة هي هدف الشاعر، والروائي، والناقد، والمؤرخ، والفيلسوف. ولم يعد نص هؤلاء مبرءاً من الإملاء الهادف المسبق، وطليقاً في معالجته لعواطف وتطلعات الانسان كإنسان. وهذه الخطيئة الأوروبية لم ترد إلينا مع ما ورد من كثير من الخطايا، بل لدينا منها جذورٌ أصيلة وعميقة في تربتنا العربية.[٤]

ثم يعرض بيندا، في طريق المثقفين الثالثة، لممارستهم لعبة العواطف السياسية بواسطة المبادئ، حيث انفصلوا بعنف عن الموروث المنشغل بما وراء الخبرة الإنسانية وبالقيم التي ترقب وتفحص الواقع من فوق، وأسّسوا لغلبة العواطف الواقعية والدوافع الكامنة وراءها، وإعطائها مكانة الفضائل العليا. من هذه الفضائل الواقعية الانتصار للخاص والجزئي على حساب الكلي والعام. فالمثقف صار يمجد وعي الفرد بفرديته المنفصلة عن الآخر. ويحتقر كل ميل لتأسيس هذه الفردية داخل كون موحد. وأصبح الانتساب للعنصر والقومية والطبقة ذا مسحة مقدسة لتعيين هذه الهوية الفردية. وبيندا هنا يميّز بين نزعتين إنسانيتين، الأُولى ذات الفهم الشامل للخصيصة المجردة للإنسان كإنسان، "الشكل الكلي للشرط الانساني" بتعبير مونتين، ويختار لها بيندا مصطلح humanism، والثانية حب الكائن الانساني كوجود عيني، ويترك لهذا المفهوم مصطلح humanitarianism. والنزعة القلبية في الثانية جعلها موضع ارتياب من مفكرين مثل گوته، الذين رأوها مستودعاً ممكناً للإديولوجيات السياسية.[5] ومن المهم أن ننتبه الى أن ثمة فارقاً بين النزعة الإنسانية الأُولى وبين النزعة الأُممية. فالأخيرة، بالرغم من أنها وليدة تضاد للأنانية الوطنية أو القومية، ولكن لا لصالح سعة الأُفق الروحية، بل نيابة عن أنانية أُخرى لا تقل أرضيةً وشراً. إنها وليدة دوافع فئوية وطبقية - العمال، رجال البنوك، رجال الصناعة - الموحدين في جبهات باسم المصالح الخاصة والعملية، والمعارضين للروح الوطنية والقومية فقط لأنها تعوق مسعاهم لتحقيق مصالحهم. من مظاهر الانتصار لنظم الأخلاق الجزئية ورفض النزعة الكلية اندفع، في نصف قرن التحول من القرن التاسع عشر الى القرن العشرين، مرحلة جيل بيندا، تيار الأفكار التي تعلم الانسان أن يؤسس

لمفهومه الخاص عن حقوقه وواجباته عبر دراسته لعبقريته الخاصة، لتاريخه الخاص، ولموقعه الجغرافي، وظرفه الخاص، لا عبر متطلبات وعي الانسان في كل زمان ومكان. وأكثر من ذلك أن هذا التيار ذاته يعلّم الطبقة أن تبتني سلماً خاصاً لمعيار الخير والشر، وفق حاجاتها هي، وأهدافها هي، وظروفها هي، وأن لا تثقل نفسها بمفاهيم مثل "العدالة في ذاتها"، "الإنسانية في ذاتها"، أو ما شابه ذلك من المفاهيم الإنسانية العامة. نشهد اليوم إفلاساً تاماً بين المثقفين لشكل "الروح"، تلك التي امتدت من إفلاطون حتى كانت Kant، والتي تتطلع لفكرة الخير في أعماق الانسان الخالد والمنزّه عن المصالح الخاصة.

ثم يلتفت بيندا الى الطريقة الأخرى التي يلهب بها المثقف حماسة العامة للواقعية، الى جانب تلك التي ألهبت حماسهم باتجاه ما هو جزئي على حساب ما هو كلي. لقد وضع تحقيق المصالح الملموسة، والقوة المادية، على أعلى سلم القيم الأخلاقية. فبدل فكرة الدولة العادلة، التي شغلت المفكرين طوال عشرين قرناً، جاء المثقف العصري بفكرة الدولة القوية التي لا تلتفت للعدالة. والدعوة لتفوق الجيش وسيادته ليست ظاهرة مقتصرة على أدبنا وفكرنا العربيين، منذ: "السيف اصدق أنباءً من الكتب...."، حتى: "ما كان عندك كان قولاً فاصلاً يسبي العقول فأي قول عندنا؟" (الجواهري عن الجيش)، بل هي ذات ثقل في الفكر الغربي. إن استعانة الأمير بالشر - في رأي ميكيافيللي - لم تكن تنفي قرار ميكيافيللي بأنه شر. على عكس أخلاقيي الواقعية الجدد الذين لا يرون الشر شراً، بل يصبح خيراً، ما دام يخدم مصلحة سياسية ويشكل مصدر قوة (هيكل). عبر العصور رصد بيندا مراحل الفكر الثلاث في الموقف من الشر: أفلاطون الذي رأى بأن الأخلاق هي التي تقرر

السياسة. ميكيافيللي الذي رأى أن السياسة لا شأن لها بالأخلاق. ثم المفكرون الجدد الذين رأوا أن السياسة هي التي يجب أن تقرر الأخلاق. " الثوريون ومناقضوهم طالبوا الطبقة العاملة، أو نقيضها الطبقة البرجوازية، أن تكون أكثر قوة في تسلُّم السلطة أو في السعي لتسلُّمها. وأن تسخر بعنف من كل دعاوى المحبة وعمل الخير والعدالة. لم يطالبوهم بأن يكونوا كذلك بحكم الضرورة، بل "أن يكونوا كذلك، لأن الموقف الأخلاقي، والموقف الجمالي يتطلب ذلك. أن ترغب في أن تكون قوياً علامة على رفعة الروح، أما أن ترغب في العدالة وحدها فعلامة روح وضيعة." (نيتشه).

من هذا الجذر لتمجيد القوة تطلعُ كلُّ فروع "تمجيد الشجاعة"، التي تساوى فيها عرف الشاعر والجنرال على حد سواء، وتمجيد "الشرف"، الذي أصبح لدى الشعراء والمفكرين الهدف المعنوي المجرد للتضحية بالإنسان ابن الأرض، وتمجيد "الخشونة" واحتقار العطف والرأفة، وتمجيد "النجاح" واحتقار نقيضه، الفشل وسوء الطالع. هنا لا أملك إلا أن أستعيد المقارنة ذاتها، التي ألفتها في نفسي وألفها القراء مني، بين تيار المتنبي الشعري والفكري الواسع التأثير حتى اليوم، وبين تيار المعري الشعري والفكري الضيِّق التأثير حتى اليوم.

(لندن ٢٠٠٤)

الهوامش

(١) من داخل بهو الضمير البارد!

ما أشد كثافة المشهد الثقافي الإعلامي في أيام القبض على صدام حسين هذه . الكثافة ليست بفعل مفاجأة الحدث المثيرة ، بل بفعل طبيعة الاستجابة . المثقفون ، والإعلاميون ، والسياسيون (أبناء ثقافة الإعلام) ، يتعاملون مع الحدث كمشهد رمزي لا حياة فيه ، بل ينتمي الى الأفكار داخل معقل العقيدة العمياء : صدام حسين بين يدي الأمريكان المحتلين ، في صورة معدة من قبلهم ، لتشويه العنصر العربي . وهذا العنصر رئيس دولة له دور مشهود في مواجهة الغرب . الكاتب الشوري الياس خوري في جريدة "القدس" يحلّل المشهد رمزياً . فالصورة التي رآها لمشهد صدام ليست في عرفه إلا صورة العربي كما خلقها الاستشراق . يكتب ذلك ليطمئن روح الراحل إدوارد سعيد على مقدار ولائه لأفكاره . وبالرغم من أنه يعترف بأن صدام حسين دكتاتور ، ولا بدّ أنه يعترف أيضاً بأن هذا الدكتاتور ذبح مليون إنسان من لحم ودم ، وهجّر ثلاثة ملايين آخرين ، إلا أنه غير معني ، كمثقف عربي عظيم الولاء لثقافة الاعلام السائدة منذ أكثر من نصف قرن ، بالكائن الإنساني الذي هو من لحم ودم . إن ثقافته أحالت كل الحياة ، التي يحياها بين الأفكار المناضلة ، الى رموز ، الى قوى رمزية هي كل لُحمة وسدى العالم الذي تعامل معه منذ أول خطوة خطاها داخل بهو ثقافة الحداثة المضاءة .

مشهد ثقافة الاعلام مفزع بصورة تتجاوز الفزع الذي يثيره صدام في قلب الضحية العراقية . مشهد المثقف الذي يتجاوز بجرة قلم صفة "دكتاتور" ، وصفة "قاتل الآلاف" ، التي يلقيها الى جانب إسم صدام حسين ، ليذهب حثيثاً الى موقع المقارعة الأمين ضد الامبريالية والغرب . موقع المقارعة هذا أمين هذه الأيام ، ومربح . ثم أنه أليق بطبيعة الثقافة العربية ، التي لم تُعنَ

بالبشـر في كل نصوصها ، ولا بالإشكالات التي يثيرها الموقف الأخلاقي في العقل المفكر . ثقافة العقل المعتقل تُحيل الحياة الى معادلات رمزية ، لا يعود صدام حسين فيها قاتلاً لمئات الآلاف ، بل هينة رمزية تُسهم في صياغتها مشاعر العداء للغرب ، داخل كيان وعقل هذا المثقف . الغرب هنا يعاود خلق صورتنا عن أنفسنا ، عن إرادة منّا لا منه هذه المرة ، وداخل عقلنا العصابي ، المسكون بكراهيته . هذه الثقافة ترى مشهد المجرم صدام حسين (لا بد أن الياس خوري يرى في المجرم العربي صنيعة من صنائع الغرب!) اختلاقاً أمريكياً لا غير ، وتعطيه خطورته على هذا الأساس فقط . العراقي يصرخ مبتهجاً : لا جريمة قتل بعد اليوم من صدام حسين وزبانيته . مثقف الاعلام يقول :" كان أشعث الشعر ، طويل اللحية ، يلبس عباءة أو دشداشة ، ويجلس تحت ضوء بطارية الطبيب . هذه هي الصورة الأيقونية الأمريكية التي يراد تسجيلها في الذاكرة . رجل طريد ، أشبه بالبداني أو المجنون ، عينان تائهتان وصمت . يد بيضاء تتحسّس الشعر الطويل المنكوش بحثاً عن القمل . ثم يسلّط ضوء بطارية داخل الفم المفتوح . يظهر اللسان وأسنان الفك الأعلى تحت لسان خشبي يمسك به طبيب يلبس ثياب جندي أمريكي . يضع الطبيب قفازين بلاستيكيين ويفحص الأسنان . الرجل الملتحي يتحسّس ذقنه ، قبل أن تجمد الكاميرا على وجه فقد ملامح قوته . ثم تعرض صورة ثانية للرجل نفسه ، بعدما حلقت لحيته ، فبدا الوجه واضحاً : انه صدام حسين" . هذه الصورة ليست وليدة كراهية للقاتل ، ولا وليدة تعاطف قلبي مع مئات الآلاف من قتلى حربيه الداميتين ، والآلاف من جثث المقابر الجماعية ، والآلاف من القتلى الأكراد ، والملايين من الهاربين في المنافي الغامضة . بل هي وليدة رأس المثقف العربي الذي يتعامل طيلة حياته النضالية مع الأفكار المستعبَدَة من قبل كراهية الغرب البالغة السطوة ، ومع الرموز التي أخلت الحياة من الانسان تماماً . لقد جرد بضربة ساحر المشهد من الحدث ، والحدث من أي ارتباط بالضحايا . حتى مشهد الضحايا الذين خرجوا مترددين ، خائفين بفعل الخوف الذي سكنهم ثلاثين عاماً ، لإسقاط نصب صدام حسين في اليوم الأول من تحرير بغداد ، لم يستطع الياس خوري أن يراهم إلا " . . . مجموعة قليلة العدد من العراقيين تمّ تجميعهم على عجل" .

المشهدُ الحي للقاتل ، وهو يُلتقَط كالجرذ ، لا يثير لدى الضحية إلا مشاعرَ الخلاص والغبطة . والأملُ بعقابه بما يستحق يُطفئ غلته ، ويعيد إليه الثقةَ بالعدالة الأرضية ، أو السماوية . مثقف الاعلام العربي لم يفكر بالضحية

يوماً . ولذلك يرى قاتلها مجرداً من جريمة قتلها ، حين يكون بين يدي العساكر الأمريكية العدوة . ألم يسن مثقف الاعلام الثوري قانون "نموت ويحيا الوطن" . و"الشهداء أشرف منا جميعاً" ، و"كل مواطن هو مشروع شهيد" . ويجعل العقيدة مناراً رمزياً تضع الناس جماجمها درجات لسلمه ؟
يقول البير كامو : " أفضّلُ أن أبقى على خطأ مع عدم ارتكاب جريمة بحق أحد على أن أكون على حق مع المقابر الجماعية" . ما أعمق دفء جملته هذه ، داخل برد الضمير الميت في بهو ثقافة الإعلام هذا ، الذي يصر مثقفه أن يكون مع رجل المقابر الجماعية على باطل!

(نشرت في جريدة "الشرق الأوسط" ٢٢/١٢/٢٠٠٤)

(٢) يقول فاضل العزاوي في كتاب "الموجة الحية" :
"من الأمور الطريفة في الثقافة العربية الآن ضمن طرائف كثيرة أخرى هو أن بعض الشعراء والكتاب العراقيين بالذات راح يتباهى على أقرانه بأنه لم يتدخل في السياسة في أي وقت وأنه ظل بعيداً عن كل المعارك التي شهدها بلده ، مكتفياً ربما بمناجاة النجوم والقمر ، باعتبار أن لا ينبغي للشاعر أو الكاتب أن يقول أي شيء ، يهم الناس . إن هؤلاء الذين لا يقولون أي شيء حقاً ربما لا يعرفون أو يعجزون عن معرفة حقيقة أن الشاعر أو الكاتب أو الفنان العربي الذي يعزل نفسه عن أفق حركة الحداثة العربية الشاملة ويخلو رأسه من أية فكرة تثير اهتمامنا ويصعب عليه أن يكون ضميراً تاريخياً للثقافة الانسانية الجديدة داخل مجتمعه يصبح عبئاً على الثقافة نفسها وأداة تمسيخ لها . ولكن بما أننا نحترم حق الانسان في الخطأ فسوف نتركهم يواصلون قول لاشيئهم ، كجزء من فكاهة الأدب في مجتمعات التخلف" (الهامش : ص٣٤٨) .

(٣) في كتاب صدر حديثاً لكل من إدوارد سعيد والموسيقي دانييل بارينبويم ، وهو سلسلة من الحوارات بينهما بشؤون الموسيقى ، الثقافة ، والسياسة ، جاء على لسان إدوارد سعيد :
"من الأشياء المثيرة حول فاعليتك في النشاط الذي تتحدث عنه أنك قمت بدور المفسر ، وبدور المؤدي . فالفنان لا يُعنى بالتعبير عن النفس فقط ، بل عن الآخر أيضاً . وفي هذا مصدر قوّة . إن ما يثير في الشاعر گوته . وفي خبرتنا في مهرجان ڤايمر . أن الفن ، بالنسبة له خاصة ، محض رحيل الى "الآخر" ، وليس تركيزاً على الذات ، الأمر الذي أصبح ثانوياً هذه الأيام . ثمة مزيد

من التركيز اليوم على توكيد الهوية ، وعلى الحاجة للجذور ، وعلى قيم الواحد الثقافية والإحساس بانتسابه . لقد أصبح من النادر أن تتعرض الذات للضوء من الخارج ، من أجل منظور أوسع .

في عملك كعازف ، دانييل ، وعملي كمفسر للأدب وللنقد الأدبي ، علينا أن نتقبل فكرة أن نضع هويتنا الشخصية جانباً من أجل أن نرتاد عالم "الآخر" .

د ـ ب : أشعر اليوم تماماً ، خاصة في حقل الموسيقى ، بأن الخيارات المقدمة غير صحيحة . دعنا نذهب إلى عصب السؤال : صوت الأوركسترا . كثيراً ما تسمع من يقول ، "المؤسف أن الأوركسترا الفرنسية قد فقدت الصوت الأنفي لآلة الباسّون الفرنسي . وذلك لأنهم اليوم يعزفون الباسّون الألماني . والأوركسترا الأمريكية تعزف أحياناً الترامپيت الألماني أو الترومبون . وأن الفرقة الأوركسترالية التشيكية تشبه في العزف فرقة سيدني السيمفونية . أي عولمة مزعجة هذه ،" يقولون . وكأن عليك أن تكون فرنسياً لكي تنتج صوت الباسّون الأنفي أو ألمانياً لتنتج الصوت الألماني في العزف .

هذا بالتأكيد أول الخطوات لفقدان التسامح الثقافي . نعم ، هناك فارق بين الاعتزاز بالتراث الوطني وبين الأفكار الفاشية حول الوطن ـ الدولة . ما من خطأ في مشاعر الألمان عام ١٩٢٠ حول ألمانية بيتهوڤن أو برامز الثقافية . أنا شخصياً لا أشعر بذلك . ولكن مشكلتي مع ذلك بدأت حين صاروا يزعمون أن الجنس الآري وحده المؤهل لاستيعاب بيتهوڤن .

لقد أثبتت الولايات المتحدة عكس ذلك ، لأن أفضل الموسيقيين الأمريكيين لا يرتبطون بالموسيقى على مستوى الثقافة الوطنية . بكلمة أخرى ، أن الموسيقي الألماني يملك استجابة عميقة دائمة لبيتهوڤن وبرامز بفعل النشأة والنمو معها ، وبفعل ارتباط الجذور . الأمر الذي لا يملكه مع عمل ديبوسيه "البحر" ، حتى لو عزفه الموسيقيون بصورة رائعة . في حين يبدو بيتهوڤن وديبوسيه بالنسبة للموسيقي الأمريكي أقرب أو أبعد قياساً لموهبته وسعة معرفته . ولذا يبدو أن كل واحد منّا يملك قدرات لأشياء عديدة .

إ .س : شيء واحد بدأ بالشيوع لسوء الحظ في هذا البلد (أمريكا) ، ضرب من فقدان الذاكرة حول حقيقة أن الولايات المتحدة هي حقاً مجتمع مهاجرين ، ولطالما كانت كذلك . إن ما لا يريحني شخصياً هو المحاولات الدائبة التي تنشط مؤخراً لاعتبار أمريكا ذات هوية لا شأن لها بالهويات الأخرى ، والخلاف حول الموروث الأمريكي ، وحول العناصر الموحدة

لأمريكا ، لأن هذه النزعة يمكن أن تتحول الى ضرب من إحساس مستورد للوطنية . وهي بعيدة عن العناصر المضطربة والمتفجرة ، والأسرة كما أراها لأمريكا . . ."

D.Barenboim and E. Said: Parallels and Paradoxes. Bloomsbury, London 2003

(٤) توسعت في ذلك في كتابي : "ثياب الامبراطور : الشعر ومرايا الحداثة الخادعة" . دار المدى ، ٢٠٠٠ .

(٥) يكتب الشاعر سعدي يوسف عن الشاعر البريكان ، على أثر خبر مقتله ، مقالة مؤثرة ، يرد فيها التعليق التالي على إحدى قصائد البريكان عن السجين : "ان قصيدة مثل (رسالة من قلعة المنسيين) ,وهي عن سجناء نقرة السلمان ,الشيوعيين أساساً في الذاكرة المحايدة ,معنية بموضوع العزلة والفراق ,أكثر من القضية الملتهبة لتحرير العراق من ملوكه ووزرائه الفاسدين, بل أكثر حتى من قضية السجين السياسي التي منحها أناس مثل بيكاسو وريتسوس والجواهري ما تستحق من تصنيف في الأقل .

هل يعود الأمر الى توجس من اختلاط الأنواع ؟

أزعم أن محمود البريكان كان يصدر في هذا الأمر عن نوع من التعالي الخفي ، هو وريث ما سمّاه العرب القدامى (كره العامة) ، بمعنى أن على الشعر إلا يتورط بدعاوى (الدهماء) . . . " .

من مقال توماس مان "الفنان والمجتمع"

"الفنان ، كما يعتقد هو ، قد يسعى الى تحسين العالم في طريق مختلفة عن التوجُّه الأخلاقي . بالتحديد عن طريق إعطاء حياته ، والحياة عامة ، جوهراً وشكلاً ، عبر "الكلمة" ، الصورة ، والفكرة . بهذا يجعل ظاهرة الحياة أكثر جلاء بالمعنى الذي يسميه گوته "حياة الحياة" ، أو ما يسميه مان "الروح" . إن رسالة الفن كما يرى مان ، تكمن في "بعث الحيوية بكل معنى الكلمة ، ولا شيء أكثر" . ويستشهد بقول گوته : "قد يكون للعمل الفني تأثير أخلاقي ، ولكن أن تفرض علي الفنان أهدافاً ومقاصد أخلاقيةً فهذا يعني السعي لإفساد وظيفته الابداعية" . ثم يشير مان الى أن في استخدام كلمة "وظيفة" هنا نبرة متواضعة ، وهذا التواضع ينطوي على معنى رفض الفنان لكل نزعة أخلاقية مفروضة . ثم يجيء بشاهد آخر من الشاعر الألماني يزيد الصورة وضوحاً : "لم يكن من طبعي أبداً أن أخطب ضد المؤسسات . فهذا الفعل عادة ما يبدو لي وقاحة ، أو أني أصبحت أكثر أدباً مع كبر السن . باختصار الأمر لم يكن من

طبعي ، وإنما أكتفي عادة باللمسة الرقيقة للطرف البعيد من الموضوع" . بذلك يؤكد الشاعر بوضوح كاف بأن النقد الاجتماعي ، السياسي ، والأخلاقي من قبل الفنان يتضمن تجاوزاً لحدوده ، واعتداءً على تواضعه . أليس من المفترض أن التواضع طبيعة فيه ؟ التواضع طبيعة فيه ، بصورة أساسية ، لا في علاقته مع الواقع ومؤسساته ، بل مع الفن أيضاً ، الذي يُشعرُ الفنان الفرد ، في أكثر الحالات ، بصغر حجمه . . .(ص٩٧-٩٨) .

. . . ولكن توماس مان يرى أن التوجه النقدي طبيعة جوهرية في الكلمة ووظيفتها ، وتبعاً لذلك في فنّان الكلمة ، أو الكاتب . معارضته الأكيدة للواقع ، للحياة ، للمجتمع ، لا تنفصل عن وجوده . وربما يتولّد هاجس النقد من إحساس الكاتب بالتفوّق على واقع العالم ، وعلى مجتمعه البرجوازي . والحقيقة أن عداءه النقدي تجاه ما هو واقعي وفعلي ، والذي يذهب الى ما وراء المعايير الجمالية ، وقد يجاور المعايير الأخلاقية ، إنما يبدو أكثر عدوانية وأكثر افتقاداً للتواضع . لا شك أن هناك ما هو أخلاقي عالق في أي موقف نقدي للفن ، وهذا العنصر الأخلاقي مستمد من فكرة "الخير" التي تنتسب لعالمي المعايير الجمالية والمعايير الأخلاقية على حد سواء .

توماس مان يرى أن هناك وحدة في الكائن البشري human totality . وأن معارضة گوته للرومانتيكية ، للحماسات الوطنية والقومية ، لتقديس الأهواء والميول ، للنفاق الشعري ، ولنزعة الغموض المتعمد بكل أنواعه ، إنما هي معارضة سياسية . فالرومانتيكية ذاتها ، كثورة ، موقف سياسي . ومعارضتها هي ثورة مضادة . وعبر وعي هذه الوحدة في الكائن البشري نعي مشكلة "اللاوحدة المفزعة" : صفة اللاتوحد ، والتعارض الداخلي في روح المثقف ، وفي طبيعة علاقته مع مشكلة الإنسانية . لأن العقل الانساني يملك قدرة اتخاذ أي موقف تجاه مشكلة الانسان ، حتى الموقف اللاإنساني .

(The Creative Vision - Grove press 1960 من كتاب The Artist and Society)

قصيدة النثر ودربة الأذن



١ـ الشاعر الثوري والاعلام الثوري

هذه المساهمة من الانطباعات بشأن قصيدة النثر في شعرنا العربي المعاصر قد لا تزيل إرباكاً، أو تضيء أركاناً عصية على الضوء. ولكنني أسعى فيها إلى تحاشي مضاعفة هذا الارباك، وتجنب مزيد من التعتيم، وأسعى أولاً إلى تأمُّل الظاهرة، التي اجتاحت كحريق حقل شعرنا الظامئ، الشاكي من اليباس، خاصة في الثمانينيات والتسعينيات. أسعى إلى تأمُّل تفردها في الساحة الشعرية، التي أزعم أنها ساحة «ثقافة إعلام» لم تسهم المواهب الشعرية إلا في تعزيزها، ولذلك لم تكتسب هذه المواهب صفة الفرادة والشخصية، بل صارت، تحت ظلها وفي غمرة مناخها المفروض بخفاء، مواهب ذات صيغة جماعية، تنعكس جماعيتها على تقارب النصوص، وعلى الخصائص المشاعة الموزعة فيما بينها.

تأمُّل ذلك سيستدعي مني محاولة متابعة ما جرى لقصيدة النثر في الغرب الانكليزي، على سبيل المقارنة. لأن ثقافتنا الشعرية المعاصرة قد أشبعت قصيدة النثر الفرنسية إضاءة، وبقي نشاطها الانكليزي في الظل. لا لسبب إلا لأن دعوى قصيدة النثر ارتبطت بمجلتي «شعر» و«مواقف»، وكلتا المجلتين فرنسية الثقافة.

ما أعنيه بـ «ثقافة الاعلام» هو ثقافتنا العامة، وثقافتنا الأدبية

بصورة خاصة. الثقافة المعهودة منذ الستينيات، التي بدأت في التكوين والنضج على أثر عقد الخمسينيات، الذي تلاشت فيه آخر ملامح مرحلة النهضة والاستقرار السابقين، ومتزامنة مع تلاشي آخر ملامح مؤسسة الدولة.

كان كتّاب وشعراء الخمسينيات ثمرة مرحلة سبقت مرحلة الانقلابات الثورية. يتميزون بالتعامل الحذر والبطيء والعقلاني مع المفاهيم عامة، وما يجاورها من رغبات التجديد في أنواع الأدب وأشكاله. ولكنهم بسبب ريادتهم، ما كانوا ليتعففوا عن التعامل غير الحذر والمتسارع وغير العقلاني أيضاً.

إلا أن في الستينيات بدأت بذور الفكر الثوري الانقلابي، والمشاعر الثورية الانقلابية تخرج جذوراً لتمتد في التربة الخصبة. السلطة الثورية الجديدة تشكلت من مفاهيم المثقفين الثوريين، وإعلام هذه السلطة (حتى لو كانت عائلية، عشائرية، ملكية!) بدوره بدأ يشكل قاعدة لثقافة جديدة، فيها كل كثافة وتنوع وجرأة المرحلة. إنه ضرب من التأميم للثقافة وللمثقفين لا يشبه الطابع القسري الذي عرفه العالم في الأنظمة الشمولية.

إن فيه فوضى وميوعة وتخلف عالمنا العربي المعهودة، حتى لتبدو هذه الخصائص أكثر رأفة من الطوق الحديدي، الذي لا يفلت منه فأر، في الصين أو الاتحاد السوفييتي مثلاً.

إعلام السلطة العربية منذ الستينيات كان وليد أفكار المثقف الثوري وطموحاته وشعاراته. الركائز التي تعتمدها توجهات الإعلام تكاد تنعكس، بصورة فنية في قصائد ومقالات الكتاب الثوريين

الإنقلابيين، دون أي فارق لدى العين الفاحصة. صحيح أن القصيدة الثورية تدخل، بحكم الموروث والعادة، في خانة "المعارضة" المضادة للسلطة. في حين يدخل نص السلطة الإعلامي في خانة "الإعلام الرسمي". ولكن الجوهر الذي تقود إليه القصيدة الثورية المعارضة والخطاب الإعلامي يكاد يكون واحداً. أما التعارض المزعوم بينهما، بين خطاب هذا المثقف وخطاب هذا الإعلام، فهو وليد متوقع للطبيعة الإزدواجية في كل منهما. ولأن هذه الطبيعة ثورية انقلابية، فهي لا تؤمن ببناء لبنة فوق لبنة، ولا بالتطور الطبيعي، ولا تحتمل الرأي الآخر، بل تؤمن بالهدم، والتجاوز، ونسف العالم القديم بالقنابل، والنشيد الدائم من أجل المستقبل.

كل من المثقف والإعلام الثوري مولود وناشئ على هذه القاعدة، فلم لا يزعم كلٌ منهما أنه يهدم الآخر ويتجاوزه؟

حول رواية "١٩٨٤"، كتب Thomas Pyncho بمناسبة مرور مئة سنة على ميلاد جورج أورويل (جريدة الگارديان ٣/٥/٠٣):

"يبدو أن أورويل كان منزعجاً من شيوع ظاهرة التعاطف الواسعة مع الستالينية في الوسط اليساري، مع وضوح كل الدلائل الدامغة على الطبيعة الشيطانية للسلطة. كتب عام ١٩٤٨ قائلاً:"لأسباب ما معقدة يبدو اليسار الانكليزي مدفوعاً لقبول السلطة الروسية كسلطة "اشتراكية"، في حين يشهد عن معرفة ووعي أن روح هذه السلطة وفاعليتها غريبتان تماماً عن كل ما يمت للإشتراكية بصلة. من هنا نتبين ضرباً من السلوك الشيزوفريني في التفكير، يمكن أن تحمل فيه كلمات مثل "الديمقراطية" معنيين لا توافق بينهما، وأن تنطوي أشياء مثل

معسكرات الاعتقال، أو التهجير الجماعي على معنى الخطأ ومعنى الصواب في آن معاً."

نتعرف على هذا "الضرب من سلوك التفكير الشيزوفريني" كمصدر لواحدة من الإنجازات الرائعة في هذه الرواية، مصدر دخل لغة الحياة اليومية للخطاب السياسي... إن التفكير المزدوج هو شكل المبدأ العقلي، المرغوب والضروري لكل أعضاء الحزب، الذي يملك أن يؤمن بحقيقتين متعارضتين في وقت واحد..."

في الظواهر الاجتماعية لا تبدو هذه الازواجية في التفكير غريبة تماماً. حتى أن بعض الكتاب مثل سكوت فيتزجرالد اعتبرها علامة العبقرية، أو الشاعر ويتمان: " Do I contradict myself? Very well, I contradict myself"، التي تبناها الشاعر أدونيس دون إشارة في قوله : "أتناقضُ؟ هذا صحيح...." في واحدة من قصائده.

طبيعة التفكير المزدوج لدى العقائدي المتحزب ليست مقتصرة على اليسار الأوروبي، بل تتسع في ثقافتنا العربية الحديثة لتشمل معظم مثقفينا، بفعل مساهمتهم في بناء الملحمة الذهنية تحت ظل العواطف الثورة، والوطنية، والقومية، والأممية المتعالية على الانسان وعلى الواقع. إنهم يغنون الوحدة العربية الإيهامية ولا يجدون غناءهم يتعارض مع الواقع الأرضي الذي يصرخ باستحالتها. وينشدون باسم حمامات سلام الثورة، ولا يجدون نشيدهم يتعارض مع عويل مذابحها وقتلاها. ويسمون الدكتاتور بطل أمانيهم، والجلاد حامي بوابات الأمان.

هذا الازدواج داخل الكيان الفكري للمتحزب اليساري هو ذاته الازدواج داخل كيان ثقافة الاعلام، التي يشترك فيها المثقف "المعارض" الثوري، والاعلام "الرسمي" الثوري.

إن الخلاف بينهما قشرة ظاهرة، والاتفاق عميق الجذور، نتبينه في الساعات الحاسمة. ففي ساعة الخيار الحاسم بين الانتصار للإنسان أو الانتصار للعقيدة أو للمفاهيم المجردة ذات اللمسة المقدسة، نجد المثقف الثوري "المعارض" لا يختلف كثيراً عن إعلام السلطة العربية "الرسمي"، في انتصارهما، كلاً على حدة، للعقيدة وللمفاهيم على حساب الإنسان وآماله وأحلامه. وهذا التوافق يتضح بالمستوى ذاته في مواجهة النفس، ومواجهة حضارة الغرب الرأسمالية. فنحن نجد الصوتين على وفاق تام حول مائدة «العرب وتحديات العصر» الغربي بالتأكيد. وكأن هناك تحدياً أرضياً واقعياً بين حضارتين، حضارة الغرب وحضارة العرب!

المثقف والشاعر الثوري هو الذي يغذي إعلام السلطة «الثورية» بالشعار.. وحتى وسائل إعلام السلطات العربية غير الثوريّة انتبهت إلى دور المثقف هذا فسارعت إلى الاستفادة من مواقفه ولغته وشعاراته. واليوم، وعلى امتداد الاعلام الرسمي من المحيط إلى الخليج، لا نرى غير هذه النسخة المكررة مئات المرات للمثقف المتمرد الانقلابي المتجاوز، وهي في حمى نشاطها لتغذية الصحافة والإذاعة والتلفزيون والانترنيت بصورة يومية، إلى جانب الدوريات ودور النشر والمهرجانات، محشدة إياها بمزيد من اللغة المتعالية، والأنا المتضخمة، التي تتولد عن " الذات الجريحة "، بتعبير جورج طرابيشي. (استعمل الكاتب الإيراني سايغان داريوش مصطلح النفس المبتورة). الى جانب التساميات غير الأرضية، التي تتولد عن علة سايكولوجية بفعل الشعور الدفين بالعجز والضعة.

الشاعر العربي، نسخة المثقف العربي الأقل شفافية، منذ الخمسينيات، هو الذي نشأ ونضج تحت مظلة هذه الثقافة التي تنتسب للاعلام الثوري.. غذاها وتغذى منها بدراية وبغير دراية في آن.

شاعر واسع الشهرة وواضح الارتباط بالأفكار الثورية مثل عبد الوهاب البياتي، لم يلتفت يوماً لمدى التوافق بين هدف قصائده وهدف الإعلام الثوري، هذا إذا ما غضضنا الطرف لوهلة عن غلاف اللغة المجازية التي تحيط بمضامين الكثير من قصائده. أو لم يتأمل يوماً الشبه الكبير بين الهوة التي تفصل ذاته الشاعرة عن لغة ومضامين قصائده وبين الهوة التي تفصل لغة الإعلام الثوري عن الحقيقة الأرضية.

الشاعر الثوري، شأن الاعلام الثوري، لم يغنّ الإنسان الأرضي، ولم ينطلقَ من آلامه وآماله كما يدّعي (أو يدعيان). بل غنى وانطلق من «نمط» أنشأه خياله وفق معايير أفكاره وايديولوجيته. هذا «النمط» هو «بطل» قصيدة الشاعر الثوري، ولا يمت لإنسان الحياة اليومية بصلة. إنه «بطل» ينتسب لشريحة أو نخبة لا وجود لها في الحقيقة الأرضية.. هي وحدها التي تستحق المديح والتمجيد، أو المرثية والندب. وإذا ما وجدت فلا يمكن أن ندرك فضائلها إلا بالمقارنة مع النمط المقابل الذي يستحقَ الهجاء والاتهام والطعن. ولذلك تشكل خصيصة الهجاء والقذف، وما ينطويان عليه من كراهية، إحدى أهم ما يميز الصوت الشعري الثوري.

وحتى المواقف النقدية التي أرادت أن تثبت رأياً سلبياً من هذا الشاعر، ذهبت، باسم الحداثة، إلى الشكل والصنعة، فاتهمته بالمباشرة والتقريرية وعدم العناية بالصياغة الفنية، غاضة الطرف عن علة أكثر وأعمق خطورة.. لعل علاقة الشعر بالإنسان وعلاقته بالحقيقة أحد أوجهها.

هذه المواقف النقدية، هي الأخرى، وليدة ثقافة الإعلام الثوري المتعدد الوجوه، والذي يحاول أن يثبت معايير وهمية يمليها على الشاعر، وعلى الناقد، وعلى قارئهما معاً.

٢ ـ علةٌ، ولكنها واحدة من العلل!

هذا الاستطراد بشأن ثقافة الاعلام الثورية وشاعرها الثوري سيكون له مدى في حديث آخر غير هذا الحديث. ما أريد تقريبه لمخيلة القارئ هو التوافق، الذي يبدو في الظاهر مفارقة، بين الشاعر والاعلام في العقود المتتالية منذ الستينيات.

إن وجود مضامين (أو أغراض بالمعنى القديم) جاهزة خارج لحظات كتابة النص الشعري، التي لا جاهزية فيها، وخاصة حين تنتسب هذه المضامين لمواقف ايديولوجية تاريخية حاسمة في الشأن الإنساني، وشأن الحياة عامة، لا يتخذ بالضرورة صيغاً مباشرة كما نجدها في الكثير من شعر البياتي أو غيره، بل يتخذ صيغاً غير مباشرة - عادة ما تنسب للعناية الفنية وللحداثة من قبل نقاد ثقافة الاعلام - نجدها في نصوص شاعر كأدونيس.

هذه المضامين تعزز تشكيل إنسان «النمط» الوهمي، والإيهامي داخل النصوص الشعرية، وتعمق الهوة في داخل الشاعر، بين ساحر الكلمات وبين الإنسان، بين الكيان اللغوي المتوافق الذي يشكل قصيدته، وبين الكيان المتعارض الذي يشكل إنسانيته. هذه المضامين هي إحدى الدوافع التي وجهت المواهب الشعرية الشابة إلى البحث عن بديل لا ينطوي على ذات الفضيحة الظاهرة على السطح. ولأن هذه

المواهب ولدت وترعرعت داخل بهو ثقافة الاعلام الثوري، فإن بحثها عن البديل لابد سيأخذها إلى نقيض متطرف، يتوافق مع النزعة الانقلابية التجاوزية «الناسفة للقديم بالقنابل». وهل أوفق من شكل قصيدة النثر العصيّ على التحديد، لذلك؟!

إن عدم إدراك العلة في «الهوة» بين التجربة والنص، بين الشاعر والسعي من أجل الحقيقة، بين الإنسان و«النمط»، بين القصيدة الحرة والأخرى المناطة بأقدار المضامين المعلقة خارجها كنجوم هداية، لن يسمح إلا بإيجاد بدائل من ذات الجنس ولكن بهيئة مخاتلة. في حين يعرف الشاعر المدرك لهذه المخاتلة أن السعي من أجل بديل هو هرب من العلة، في حين يقتصر الحل على مواجهتها الجريئة، واجتثاثها من جذورها، وتحرير الكيان العقلي والروحي من هذا الإرث الكاذب، إرث «الجديد» و«الحديث» المقطوع كلياً عن الوجود العيني للحضارة الرأسمالية الغربية «الجديدة» و«الحديثة»، بل الموصول فقط بإنكارها وتحديها بدافع سايكولوجي بحت.

هذه علة رئيسية ولكنها واحدة من العلل. ما يميزها ويجعلها رئيسية هو خفاؤها عن الحاسة الفاحصة، التي لا تستثار إلا بظواهر السطح الزخرفية. إن الأحكام عليها والمحفزات لها، في حقل الشعر ونقده، مازالت رهينة حاسة البصر. فالوهلة الأولى التي تلتقي فيها العين بالنص المطبوع هي التي تملي الانطباع الحاسم بشأن حداثة النص أو لا حداثته. كانت المجلات الشعرية والأدبية البيروتية بارعة في ذلك، ووضعت قاعدة إيهامية لضرورة قراءة الفراغ الذي يحيط بالكلمات، لا الكلمات ذاتها، حتى أصبحت الموهبة الشعرية لا تتألق بفعل صراعها

مع الضوابط والقوانين، كما هي القاعدة مع الشعر الإنساني منذ وجد، بل هي تعتمد أفقاً لا محدوداً من الفوضى والانفلات، تندفع داخله حائرة: أي السبل المجانية تأخذ وتنتخب؟ تحتمي بالمعنى الإيهامي للفراغ، فتشظي الجملة النثرية إلى مفردات توزعها فيه؟ تعتمد البيت الشعري دون ضرورة، لأن الضرورة لذلك انتفت بانتفاء الوزن. وهل البيت الشعري إلا نتاج ضوابط الوزن؟ تقود التشطير لا لسبب يعتمد المعنى، أو الصوت، بل حاسة البصر، وفي أدنى درجاتها الاحترازية!

الموهبة الشعرية الشابة لم تعد نهباً للوسواس والقلق، بل نهباً للحرية المجانية، واحتقار ما لا تعرف.

وهنا تطل علينا علة أخرى لا تقل أهمية وخفاءً. ولكن خفاءها متعمد هذه المرة. فالنسبة الطاغية من هذه المواهب الشعرية لا معرفة لديها بالايقاع والوزن وإذا ما حاولت جاهدة تعلمه، فهي لا تملك الحاسة الموسيقية في الأذن. فهذه الحاسة تحتاج إلى دربة من الناحية التربوية، على أنها من ناحية أخرى ذات علاقة بالطبيعة الفيزيائية. وهنا يحسن بي أن أتوقف قليلاً داخل مختبر العلم من أجل الانتفاع من آخر كشوفاته.

٣ ـ الشعر، الأذن والمخ

يبدو يقينياً اليوم أن الاستثارة العاطفية ترتبط بالأذن أكثر من ارتباطها بالعين. ولذلك لجأ السينمائيون إلى الموسيقى التصويرية. والصمت إنما يستخدم لاستثارة التوقع والفزع. إن رؤية جريح صامت أقل استثارة للمشاعر من جريح صارخ. ولذلك يبدو الصم أعمق انقطاعاً عن محيطهم من العميان، فهم أكثر ارتياباً وشكاً وعرضة للوسواس.

ما السر وراء ذلك؟ هل بدأ الإنسان على الأرض مع حاسة السمع لا البصر؟ أو أن خبرتنا الأولى مع السمع نمت داخل الرحم فترة طويلة قبل أن يؤخذ بنا لنرى العالم؟ الجنين داخل الرحم يجفل من إغلاق باب، وإن نبضات قلب الأم وإيقاع تنفسها هما أول دليل يحصل عليه الطفل بشأن وجود العالم الخارجي.

وإذا تأملنا موضوع الموسيقى فسنجد التأثير الذي تملكه على الحركات والأفعال الفيزيائية للإنسان غالباً ما يكون ايقاعياً.

«الايقاع» متجذر في الجسد الانساني بصورة لا يتمتع بها عنصرا «اللحن» و«الهارموني». فعملية التنفس، والمشي، وضربات القلب، والممارسة الجنسية جميعها نشاطات ايقاعية. وفي بعض الثقافات الشفاهية نجد الايقاع متطوراً لحد لا يملك الموسيقيون الغربيون مجاراة تعقيداته.

يقول أحد متخصصي الموسيقى: «أن تدرس الإيقاع يعني دراسة

الموسيقى جملة، لأن الايقاع ينظم كل العناصر التي تشكل الإبداع الموسيقي، كي يتم تنظيمه من قبلها في ذات الوقت». والآن ماذا بشأن المخ؟ يقول العلم إن الموسيقى والكلام ممثلان بصورة منفصلة في فصين منه، وبالرغم من أن هناك تداخلاً لا يمكن إغفاله، كما هو حادث في كل الأنشطة الدماغية، فإن اللغة غالباً ما تكون فاعليتها في الفص الأيسر، بينما تشغل الموسيقى الفص الأيمن. هذا التوزيع الوظيفي لا يتم أساساً بين الكلمات وبين الموسيقى بقدر ما يتم بين «المنطق» وبين «العاطفة» فحيث تكون الكلمات مرتبطة مباشرة بالعواطف، كما هو الحال مع الشعر والأغنية، فإن الفص الأيمن يكون هو الفاعل. في حين يتعامل الفص الأيسر مع المفاهيم المجردة. هذا الفارق بين الفصين يمكن إثباته بطرق عدة.

من الممكن حقن أحد الفصين بمسكن وترك الآخر في حالته الناشطة فإذا ما حدث هذا للفص الأيسر سيفقد الشخص القدرة على الكلام، ولكنه سيظل قادراً على الغناء. وإذا حدث ذات الأمر مع الفص الأيمن فستتلاشى القدرة على الغناء، في حين يحتفظ الشخص بملكة النطق والكلام. أصحاب الفأفأة يقدرون أحياناً على غناء جمل لا يملكون النطق بها في الكلام العادي، وذلك بسبب أن نظام الفأفأة يتم في الفص الأيسر، في حين يتم الغناء غالباً في الفص الأيمن.

إذا ما قدمت ألحان موسيقية مختلفة في وقت واحد عبر سماعتي أذن يسرى ويمنى لشخص ما، فإن اللحن الذي يسمع عبر السماعة اليسرى سيكون أقرب إلى التذكر من ذلك الذي يسمع عبر السماعة اليمنى، وذلك لأن الأذن اليسرى ممثلة بصورة أقوى في فص المخ الأيمن،

على عكس الأذن اليمنى الممثلة في الفص الأيسر. الفص الأيمن يقوم بإدراك اللحن باستيعاب أكثر من الفص الأيسر. وإذا ما جرينا الأمر مع الكلمات بالطريقة نفسها فسيكون العكس هو الصحيح، لأن الفص الأيسر مختص بالتعامل مع اللغة.

المرضى الذين يعانون من تلف أو مرض في المخ قد يفقدون القدرة على فهم واستعمال اللغة، دون فقدان الكفاءة الموسيقية (كتاب انتوني ستور «الموسيقى والعقل» A. Store: The Music and The Mind يعرض لأمثلة مختبرية عديدة بشأن ذلك). عالمة عصاب روسية عالجت موسيقياً يدعى شيبالن، الذي كان يعاني من مرض الحُبسة على أثر جلطة دماغية، وذلك أنه لم يكن قادراً على فهم معنى الكلمات. ومع ذلك فإنه كان يواصل تعليم الموسيقى وألّف السيمفونية الخامسة التي كانت مثار حماس الموسيقي الشهير شوستاكوفتش.

لاشك في أن التطور في حقل المخ التخصصي قد ارتبط بتطور اللغة كظاهرة إنسانية فريدة. وأكثر من ذلك فإن اللغة لم تقتصر على كونها أعلى وسائل الاتصال بين بني البشر فقط، بل هي أيضاً أداة أساسية لفهم العالم والتفكير بشأنه. نحن لا نفكر بالضرورة بواسطة الكلمات. إن معاينة وتصنيف المعلومات إنما تتم بصورة غير واعية كجزء من عملية الخلق، ويمكن بالتأكيد أن تحدث حتى في النوم. ما من سبب يقصر مصطلح «التفكير» على الجانب الواعي ولكن، إذا ما أردنا تشكيل أفكارنا، والتعبير عنها، وايصالها إلى الآخرين لابد لنا من وضعها في كلمات، وبالرغم من أن اللغة تبدو مفهومة من قبل فصي المخ لحد ما، فإن تشكيل أو صياغة الأفكار في كلمات، وصنع جمل جديدة، إنما هي فاعلية الفص الأيسر.

من الجدير بالملاحظة أن الأطفال الذين لديهم تلف ما في الفص الأيمن ربما يكونون مقتدرين في القراءة، ولكن ضعفاء في ايصال مشاعرهم. وحديثُهم بوتيرة مملة وغير معبرة، يفتقد إلى تلك المظاهر النغمية والعاطفية للكلام الذي يكون مألوفاً في التواصل بين الأمهات وأطفالهن.

ولذا فمن المحتمل أن المستمع للموسيقى الذي يحيط بها علماً فائقاً للعادة وبقدرة نقدية عالية يصبح إدراكه للموسيقى وقد تحول جزئياً إلى الفص الأيسر من المخ. وحين تكون الكلمات والموسيقى أكثر ترابطاً، كما هو الحال في كلمات الأغنية، فإن الاثنتين - الكلمات والموسيقى - تسكنان معاً الفص الأيمن كجزء من جشتالت (بنية بيولوجية ونفسية) واحد. إن نظام كلمات الأغنية ما أن يثبّت، حتى تصبح القدرات اللفظية الابتكارية، التي تعود إلى الفص الأيسر، غير ضرورية.

المواهب الموسيقية متعددة ولا تتوفر مجتمعة في الشخص نفسه. كثيراً ما يكون هناك تعارض واسع بين الاهتمام الموسيقي وبين الموهبة الموسيقية. والعديد من هؤلاء الذين يعنون بالموسيقى بشغف شديد يحاولون لسنوات التعبير عن أنفسهم كمؤلفين موسيقيين أو كمنفذين للعمل الموسيقي ولكن دون طائل، كما أن هناك موهوبين من الناحية السمعية، كما يدل على ذلك الفحص المختبري، ولكنهم ليسوا بالضرورة معنيين بالموسيقى.

إن التعارض بين الاهتمام الموسيقي والموهبة الموسيقية ممكن فهمه على ضوء التخصص في فاعلية فصي المخ. لقد عرفنا مؤخراً بأن الوعي النقدي العميق للموسيقى إنما هو، جزئياً، وظيفة الفص الأيسر.

الأشخاص الذين يرقون إلى مستوى عال في حقل الاستعداد والقابلية الموسيقيين عادة ما يكونون ذوي فص أيسر متقدم، بغض النظر عن تدريباتهم. الاستجابة العاطفية للموسيقى قد تكون متمركزة، بصورة أساسية، في الفص الأيمن، بينما القدرات على التنفيذ والأداء وعلى التحليل النقدي إنما هي من وظائف الفص الأيسر.

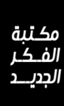
٤ ـ الشاعر، الموهبة والمهارة

الوقفة العلمية السابقة قد تكون نافعة في فهم الاستعدادات
بقية للأذن البشرية. و أنتوني ستور في كتابه لم يغفل قيمة
س والاهتمام بالموسيقى في تعزيز الموهبة الموسيقية. فالطفل
ب موسيقياً قد يفشل في معرفة قدرته الكاملة بسبب انحدار
ه مع الأيام.

ولقد خبرت عدداً من المثقفين باستثارة حماسهم موسيقياً، ولكني
دائماً بحماسة قصيرة النفس، سرعان ما تخمد تحت رماد بارد.
ما تتصدر حجة انعدام التربية الموسيقية وانعدام المحيط الموسيقي
كل الحجج. ولكن المثقف كائن خلاق وطليعي لم يفترض قاعدة
ية في موروثه ليكون مسرحياً، ولا قاعدة تشكيلية ليكون رساماً،
نمائية ليكون سينمائياً. فلقد انتفع في هذا كله من الغرب، فلم لا
منه في الحقل الموسيقي؟ ولاسيما أن الموسيقى، كما يقال، لغة
تتحرك دون حدود!

ن الموهبة قد تخمد بسبب خمود الاهتمام والحماسة.

لكننا إذا رجعنا إلى الجانب البيولوجي، وإلى جزئي المخ العجيبين
صال فاعليتيهما، فلابد من إضاءة نافعة فيها لعلاقة المثقف،
شرت إليه، بالموسيقى عامة، ولعلاقة الشاعر بموسيقى الشعر،
ة خاصة.



لقد خبرت عدداً آخر من المثقفين فوجدت منهم من لا يحسن قراءة الأبيات الشعرية باستقامة موسيقية، دون تعثر وارتباك، حتى لو كانت القراءة من كتاب. ووجدت منهم من يقرأ بيتاً أو أبياتاً من الشعر، من كتاب أو من الذاكرة، ولا يشعر بالارتباك الموسيقي بسبب استبدال كلمة بأخرى، أو بسبب سقوط حرف أو كلمة. ووجدت منهم من يقرأ البيت أو الأبيات باستقامة وزنية ولغوية غاية في الدقة ولكن بانعدام كلي لأية استجابة قلبية. بل تجد عقله ينصرف إلى المعاني المجردة بذات الدقة التي ينصرف إلى ضبط الأوزان.

ما من صعوبة في إحالة هذه الظواهر إلى فاعلية المخ في جزئيه. فمهارة الفص الأيسر التقنية أحوج ما تكون لفاعلية الفص الأيمن الحارة المعنية باستثارة المشاعر. فقد تبدأ الموهبة الشعرية مع «مهارة» التعامل مع اللغة، وفي اللعب على الكلمات، ومع قوانين الوزن، ومع الثقافة العامة أيضاً. وقد تصبح «المهارة» قاعدة لاختيار الكلمة، وصياغة الجملة، وانتخاب الصورة، وملاحقة الوزن. وبذا تهن الموهبة الشعرية من الداخل الخفي بسبب هيمنة المهارة في الخارج.

الشعراء الذين نجدهم باندفاعة شغوفة باتجاه الجديد، وباتجاه فكرة الجدة، وباتجاه أي مظهر مبتكر للحداثة، وباتجاه إحداث الصدمة المفترضة في الجديد والحديث، وباتجاه ابتكار خصيصة فردية تكون دالة رمزية عليهم، وباتجاه سيادة الشكل، لأن الشكل هو أول ما يلتقطه البصر، وهو الواجهة التي يمكن أن تحجب ما وراءه، هؤلاء الشعراء هم غالباً ما يكونون ذوي مواهب شعرية استحوذت عليها المهارة. شعراء تستضعف قواهم الروحية مع الأيام وتتحول إلى قوى عضلية.. إلى

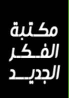
«ذكاء» عرفه النقد الأدبي الغربي منذ زمان، واعتبره نقيصة في العمل الابداعي، ولكنه في العمل الابداعي العربي مازال ذا سيادة. ونقاد الحداثة العرب أبعد الناس عن اكتشافه، والالتفات إليه، لأنهم ببساطة ثمرة هذه المهارة وهذا الذكاء هم أنفسهم. ولعلهم أكثر تمثيلاً لهذا العيب من الشعراء.

بالمقابل، نجد المواهب الشعرية الأخرى تقبل على الجديد، وعلى مبتكرات الحداثة، وعلى فكرة الإدهاش، وعلى الشكل، كما تقبل على القديم، وعلى خفايا الموروث، وعلى فكرة الاعتيادي، وعلى الدلالة، بذات التبصر الاختباري الحذر، ولكن بكل ما تتحلى الموهبة به من غبطة والتياعات البحث عن الحقيقة.

هذه ليست جداول قياسية، ولا أحتاج لاستدراك دائم بهذا الشأن فالشعراء الذين تنفرد بهم المهارة قد يكونون قلة، ولكن أولئك الذين تغلب على موهبتهم المهارة كثيرون دون شك. إلا أن هناك أيضاً شعراء لا مواهب لديهم ولا مهارات، كما أن هناك آخرين تتزاحم فيهم المواهب والمهارات بصورة رائعة.

والآن هل يستقل شعراء قصيدة النثر بواحدة من هذه الخانات؟ أم هم شأن شعراء الحداثة موزعون؟

ولكن ما هي قصيدة النثر أصلاً؟



٥ - الشعر والأذن الموسيقية

أشرت في فقرة سابقة إلى أن هناك نسبة كبيرة من المواهب الشعرية لا معرفة لديها بالأوزان، وإذا ما فرضت دراستها واستيعابها على النفس فستظل قاصرة عن هضمها، بسبب افتقادها للأذن الموسيقية، لأن الأوزان ضوابط إيقاعية للموسيقى. ومع أن الايقاع جوهر موسيقي، إلا أن الموسيقى ليست ايقاعاً كلها. فهي تتولد وتتحرك بفعل تدفق المشاعر. وكثافة المشاعر هي التي رفعت بالكلام العادي، في درجات درسها الموسيقيون، إلى أرفع مراحله في فن الأغنية الأوبرالية Aria فالكثافة العاطفية هي وحدها التي تجعل من الكلام العادي كلام «خطبة»، بسبب تغيير طبقة الصوت، أو ترفعه أعلى إلى تلون موسيقي في الخطبة، إلى كلام ملحن يسمى لدى الموسيقيين بـ «الرستتيف» المنفرد، أو الآخر المصحوب بالموسيقى، أو الآريوزو Arioso المقاربة للأغنية، أو الآريا، وهي قمة الهرم. إن انعدام الموهبة في هذا الحقل يشكل عورة لا سبيل إلى معالجتها أحياناً. ناقد صديق حفظ عني بيتاً للجواهري كنت أكرره على مائدة السمر في اتحاد الأدباء:

إن عندي من الأسى جبل   يتمشى معي وينتقلُ

وكان يعيده بهذا الشكل:

إن عـنـدي مـن الأسـى جـــــــبـلُ
يتـــــمــــــشى مــــــعي ويتنقّلُ

وأنا أحاول أن أعيد اعتبار البيت على لسانه فيأبى، لا بسبب العناد فهو وفيٌ لرغبة أن يتعلم، ولكن بسبب عجز في الأذن الموسيقية. شاعر صديق آخر قرأ علينا، أنا والراحل نجيب المانع، بيتاً للمتنبي لا يحضرني الآن، فأحسست ارتباكاً نشازاً في الإيقاع، ونبهته عليه دون أن أعرف الكلمة المفقودة أو المستبدلة، وانتبه المانع لذلك هو الآخر. ولكن الشاعر الصديق أصر على صحة قراءته الخطأ قائلاً إنه مستعد لاحضار ديوان المتنبي من بيته لإثبات ذلك.. قلت له: إذا أحضرت الديوان وتبينا أن قراءتك متطابقة مع ما هو مطبوع، فإن قراءتك والبيت المطبوع في ديوان المتنبي على خطأ.

الشاعر الصديق لم يشعر بالارتباك الايقاعي، بسبب محدودية قدرته في هذا المجال، ولذلك يعتمد التوثيق المطبوع، غير عارف بأن الأذن الموسيقية هي التي شرعت الايقاع واللحن والهارموني، ولا تجاريها الطباعة المعرضة للخطأ.

إن ضعف الأذن موسيقياً يشكل أحد العوامل التي دفعت عدداً من الشعراء إلى خوض تجربة قصيدة النثر. ففيها يفلت الشاعر من الضوابط الوزنية والايقاعات الثقيلة الوطأة، إلى ما يسميه إيقاع النثر الرحب. والمؤسف أن هذا الشاعر يتغاضى دائماً عن حقيقة أن هذه الضوابط

الوزنية والايقاعات لا تشكل شاغلاً أو عقبة أمام الشاعر الذي يملك أذناً موسيقية، فهي تحصيل حاصل داخل الموهبة الشعرية. ولعل القدرة المرهفة لاستيعابها هي أولى عناصر الموهبة الشعرية. وكم من شاعر وناقد أشار إلى أن القصيدة تبدأ، قبل أن توضع الكلمات على الورق، بالتكرار المنغم لبعض الكلمات، أو بضربات الأصابع استجابة لداعي الايقاع.

إن الضعف الموسيقي في الأذن قد يكون عاهة، أو قد يكون نقصاً في التربية والدربة، وهي الظاهرة الأعم. فإن شعراءنا، ومثقفينا عامة، لا يصغون إلى الموسيقى الجدية إصغاء قارئ النص الابداعي أو متأمل اللوحة. إنهم لا يرون فيها مصدراً للوعي، والاصغاء لها يكلف آذانهم وأرواحهم جهداً لا يسمح به كسلهم ومجاراتهم للثقافة المحيطة، ثقافة الإعلام، التي تبحث عن الشكلي، وعن المدهش المثير والمسلي. ونحن نعرف أن الموسيقى الجدية هي أبعد الفنون عن الإثارة والإدهاش ومجاراة الموضة. إنها تتحرك وراء السطح الظاهر، ولا تهتم بالمعايير الزمنية. فما زال المستمع الجيد يجد في «كانتاتا» لباخ من تأمل الروح ما لا يجده في أي عمل طليعي.

موضوع الشعر والموسيقى هذا سبق أن فصلت فيه في كتابي «الفضائل الموسيقية» (صدر عن دار المدى ٢٠٠٢)، ولن أطيل فيه هنا إلا حين يتصل الأمر بالاندفاعة غير الطبيعية باتجاه كتابة الشعر نثراً بحجج لا تبدو مقنعة في ذاتها.

حين كتب حسين مردان بهذا الاتجاه في الخمسينيات أطلق على نصه تسمية «النثر المركز»، وهي تسمية غاية في الوضوح ولا التباس فيها.

ولكن الأجيال التي جاءت بعده حذفت تسميته وفرضت بدلاً منها «قصيدة النثر»، لأن هذه التسمية اجتاحت حقل الشعر منذ السبعينيات بصورة غاية في التطرف والاتساع حتى إنها، وهي ظاهرة أوروبية مئة بالمئة، بدأت تبحث لها عن أسلاف في الأدب العربي تنتزع منهم نصوصهم، التي تنتسب إلى عالم النثر الفني كما ينتسب السمك للماء، وتنسبها قسراً لـ «قصيدة النثر» لتكون حفيدة شرعية لهم. وهذه النزعة المجافية للاعتراف بفضائل الغرب، هي نزعة سايكولوجية عميقة التجذر في «ثقافة الاعلام» العربية. إن الاعتراف بأن «قصيدة النثر» فن في الكتابة الشعرية أوروبي وغربي يقتضي معرفة حقيقية بذلك، كما يقتضي اعترافاً بمقدار محدوديتها القصوى في النتاج الشعري الغربي كما سنأتي إلى ذلك لاحقاً.

إذن، هناك شعراء لا يحسنون استيعاب الأوزان، وآخرون لا يملكون دربة الأذن الموسيقية، وفريق ثالث يملك قدرة على استيعاب الأوزان عالية، ولكنها قدرة رياضية لا تدفعها أو تشوبها العواطف والخبرات الروحية. وهناك الشعراء الذين يحيطون بكل ذلك، بكل ما تتطلبه الموهبة وما يتطلبه الحماس معاً.

شاعر قصيدة النثر قد يخرج من أي مجموعة من هذه المجموعات الأربع. قد يكون هارباً مما يجهل، وقد يكون وليد انعدام الحساسية الموسيقية، وقد يكون ضيقاً بالقيد الرياضي الجاف للأوزان، ويحسب أن ايقاع النثر يمنحه فرصة أكثر لرؤاه الشعرية، وقد يكون واحداً من خيارات عديدة يملك زمامها عن مقدرة.

وهذا الأخير قد يكون أقرب الآخرين إلى الحرية، التي يتطلبها

العمل الابداعي. إلا أنه من أندر الأنواع بين كتاب قصيدة النثر، وأضعفهم في كتابتها. وهذه مفارقة لا غرابة فيها، لأن موهبته قد استوعبتها القصيدة الموزونة ذات الطاقة الموسيقية أولاً، ولأن الحرية أمام الخيارات العديدة لا أهمية لها كما يبدو، فالشاعر المثقل بكفتي الموهبة والحماس المعرفي يتألق بفعل معتركه مع الضوابط والقيود، ويتلاشى تألقه مع تلاشي التحديات.

أحد شعراء قصيدة النثر حاول جاهداً أن يدرس الأوزان ويحفظها بهدف استخدامها بين ثنايا قصيدة نثر له. المقطع الذي استخدم فيه الشكل التقليدي، لكي يبدو مقتدراً في الأشكال جميعاً، بكشف عن لعبة رياضية ذهنية حاول فيها مجاراة تفعيلات أحد البحور بالكلمات. إنه استخدم البحر كقالب صب فيه الجملة الخيالية على المقاس. وهذه المحاولة جرأته حتى على متابعة ما يراها أخطاء عروضية لدى الشعراء.

إن وهماً كهذا ممكن تماماً. لأن الملكة الرياضية قادرة على معرفة الأوزان واستخدامها، ولكن كما استخدمها ابن عقيل في ألفيته.

٦ - محاكاة الوهم

هناك عامل قد يكون مثيراً للحرج حقاً. عامل في التوجه عن قناعة لكتابة قصيدة النثر باعتبارها البديل الحقيقي والضروري، الذي يفرضه الانتساب للحداثة. هذا العامل هو الظن بأن الشعر الغربي (شعر الحداثة)، انكليزياً، فرنسياً، أو ألمانياً، إنما يكتب نثراً. وأن الوزن مقصور على الشعر العربي، ولا عهد للقصيدة الغربية به. حتى إن الذين غامروا بترجمة بعض الشعر الغربي ترجمة عربية موزونة كانوا موضع سخرية، إذ هل يُعقل أن يكتب ڤاليري في «المقبرة البحرية» على هذه الشاكلة:

ذلك السقفُ المسجى، حيثما يمشي يمامُ
خافق حفّ به اليرزُ، به حف الرخامُ

(ترجمة مصطفى الخطيب، مجلة شعر، خريف ١٩٥٩)

شعراء كثيرون من كتاب قصيدة النثر لم يتعرفوا على الشعر الغربي إلا عبر القصيدة المترجمة. ولأن نزعة الترجمة الشعرية لدينا كسولة ولا مسؤولة، شأن أكثر الأشياء شيوعاً، فهي لم تشغل جهدها بحفر مجرى للترجمة الشعرية على أصولها، كما حدث في الغرب. ففي

الانكليزية نرى أن هناك طريقتين للترجمة الشعرية: الأولى، وهي المعتمدة أساساً، ترجمة الشعر شعراً. فالترجمة للشعر الكلاسيكي اليوناني أو العالمي الى الانكليزية تعتمد البحور التقليدية كما اعتمد، وترجمة الشعر الحديث بعد إليوت تتم باستعمال شكل الشعر الحر ونظامه الوزني. وهناك الترجمة النثرية التي شاعت على أثر سلسلة الترجمات من الشعر الإنساني، التي أصدرتها دار «بنجوين» الشهيرة.

الموهبة الشعرية الشابة لم تتغذ، وهي المتطلعة بحساسية عالية لثقافة الغرب، إلا من حصاد الترجمة النثرية هذا. تلقفت ما توهمته شعراً غربياً بشغف من يستقبل مخلصاً، فهذا شعر لا يعتمد التفعيلات بدوامتها الايقاعية المتواترة، ولا يتكئ على قافية كشيخ نصف ميت، بل يعتمد أبنية للجمل الشعرية غاية في الغرابة، حتى لتبدو أحياناً ملتبسة وغامضة. والمفردات ذاتها نافرة، حتى لا تكاد تركب على وحدات ايقاعية. ثم هذه الاندفاعة المثيرة باتجاه الأفكار، التي تقارب الفلسفة أو تكاد. تلقف كل هذا الفيض من الالتباسات المغرية، لأنها تلائم التباسات روحه، واعتمدها منطلقاً لقصيدته التي أرادها جديدة، وحديثة.

بدأت محاكاة الوهم لدى كثيرين، تحت رعاية المجلات الأدبية جميعاً. فالقصيدة الحديثة لدى الغربيين تكتب نثراً، وها هو نثر ترجمتها ينطوي على شعر جديد وغاية في الإثارة. فلم لا تتم محاكاة ذلك ما دام يسيراً إلى هذا الحد؟ وسيزعم الجميع أن هذا اليسر له ظاهر خادع، وباطن بالغ الصعوبة. وستؤسس على هذه القاعدة نظريات نقدية لا حدّ لالتباساتها وغموض مراميها.

ومما زاد الطين بلّة أن نقاداً ضليعين بالثقافة الأدبية الانكليزية راحوا يعيبون على «الشعر الحر»، الذي اجتهد به السياب ونازك، بأنه ترجمة غير أمينة لظاهرة الموجة الحديثة التي قادها أليوت في الانكليزية. لأن Free Verse يعني التخلي عن الوزن والقافية. وإذا كان «الشعر الحر» في العربية ترجمة عن ذاك الذي في الانكليزية فيجب أن يحاكيه في حريته المطلقة من الوزن والقافية، الأمر الذي لم يحدث، «لذلك لا يكون صحيحاً على الإطلاق تسمية هذا الأسلوب الجديد باسم «الشعر الحر» لأنه شعر لا يزال يلتزم الوزن والقافية، بينما لا يلتزم الشعر الحر وزناً ولا قافية». هذا ما يقرره الدكتور عبد الواحد لؤلؤة، وجبرا ابراهيم جبرا قبله.

اعتقد أن الالتباس لا يكمن في أمانة الترجمة، بل في مكان آخر أكثر تأثيراً. يكمن في الاقتصار «الذهني» الملح على ضرورة المطابقة الحرفية بين شعرين ولغتين (وجنسين وشعبين وحضارتين!) لا علاقة بينهما بصورة بينة. صحيح أن التجديد والتحديث غربيان، وأن الشعر العربي تأثر بذلك فتحدّث وتجدّد، ولكن اللغة الانكليزية الفريدة في خصائصها ولدت ايقاعاً وأوزاناً وموسيقى داخلية، ومن ثم خروجاً على هذا الايقاع والأوزان والموسيقى، بصورة تقتصر عليها وحدها. وإذا ما كتب على الشعر العربي أن يتأثر بذلك، فسينتفع من «فكرة» الخروج من الضوابط السينتمترية المتحجرة إلى ضوابط أخف، وسينتفع من توظيف المعارف الجديدة والحديثة في إثراء قدرته على حرية وعمق تعبيره، تماماً كما فعل الغربيون، ولكنه لن ينتفع مطلقاً من «عملية» التعامل مع الايقاع والوزن، واللجوء إلى «ظلال وزن» - كما يسميه

اليوت -، لأن هذه العملية لا تتم إلا بين الشاعر الانكليزي ولغته الانكليزية فقط، ولا يمكن أن تتم بين الشاعر الصيني أو الهندي وبين لغتيهما بذات الطريقة.

ايقاع اللغة الانكليزية والشعر الانكليزي لا حدة فيه، وتماهيه مع ايقاع النثر يعود إلى شيكسبير. وايقاع العربية والشعر العربي لا شأن له بذلك الايقاع الانكليزي. الأذن الانكليزية تدهش من الموسيقى المصوتة في النص الشعري العربي. والأذن العربية لا تكاد تتبين موسيقى في النص الشعري الانكليزي، وهذا أمر طبيعي. ويصح بصورة أكثر جزماً مع الشعر الياباني أو الصيني. الأمر غير الطبيعي أن نربط التحديث والتجديد بأمور لا يد للإنسان عليها، كطبيعة لغة بعينها، وطبيعة ايقاعها. ولذلك تبدو مجاراة «أليوت» و«باوند»، والذهاب عن الوزن إلى ظلال الوزن، مثل مجاراة الانكليزية في ايصاتها لحروف العلة للحروف الصحيحة، أو لنظام النبرة. وهو أمر مستحيل، وسيبدو مضحكاً إذا ما حدث قسراً.

بسبب هذا القسر يلح الدكتور لؤلؤة، كما ألح الراحل جبرا من قبله، على أن مصطلح «الشعر الحر» ترجمة غير مناسبة لهذا الشعر الذي يكتبه السياب ونازك ومن تبعهما، لأنه ليس حراً من الوزن والقافية، مثل الشعر الانكليزي! وأنا أعجب لمَ يجب أن يكون مصطلح الشعر الحر ترجمة للمصطلح الانكليزي، أو ترجمة أمينة؟ إن عدم اعتماد مجاراة ومحاكاة وترجمة ما حدث في شعر لغة أخرى هو مكمن الخلل في رأيهما. مع أن الدكتور لؤلؤة لا يغفل التذكير بهذه العلة في أكثر من مكان: «لا بأس أن يطلع الشاعر العربي والمثقف المتأدب عموماً على ما

لدى الغرب من شعر، قديمه وحديثه، لكن الاغتناء بالثقافة شيء و«النقل» شيء غيره تماماً». إن تجنب «النقل» الحرفي من عناصر الحداثة التي تعلمناها من الغرب سيجعلنا، بالضرورة، نحسن قراءة مصطلح «الشعر الحر» باعتباره حراً «في» التعامل مع الوزن والقافية، لا حراً «من» الوزن والقافية.

إن جبرا أراد أن يحافظ بأمانة على معنى المصطلح الانكليزي، وله حق في ذلك. ولكن الذي لا حق له فيه هو الزعم بابتداع إيقاع شعري في العربية يتمثل شروط مصطلح إيقاعي وليد من تراث شعري للغة أخرى. مع معرفته الأكيدة بأن موسيقى لغة لا يمكن أن تتماثل مع موسيقى لغة بعيدة الجذر عنها.

والغريب أن كل انطباعات الدكتور لؤلؤة الذوقية في مقالاته تتعارض مع امتثاله النظري. فثقافته الانكليزية لا تسمح له بتقبل النص المقلد، أو النص العاري من الوزن، أو من الدلالة، أو النثر الذي يصطنع التشطير الشكلي للشعر، أو المخيلة الاعتباطية، أو ادعاء استيعاب حداثة الشعر الأوربي عبر الترجمة، أو هجران الايقاع والأوزان إلى موسيقى داخلية وهمية. إنه يرفض كل هذا على الصعيد العملي، ولكنه على الصعيد النظري يتساهل كثيراً.

إذا اتفقنا على أن «الشعر الحر»، حتى لو كان ترجمة عن الانكليزية، لا يعني بالضرورة ما كان يعنيه في الأصل، وانه شعر عربي تحرر من قالب البحر الوزني السينتمتري المعهود في الأوزان التقليدية، كما تحرر من القافية بصورة غير محدودة، فإن علينا أن نتفق على حقيقة أكثر بديهة، وهي أن الشعر الحر في الانكليزية ليس خالياً من

الوزن مطلقاً. وليس هناك شعر في الانكليزية خال من الوزن باستثناء ما يسمى بقصيدة النثر Prose Poem. وما من شاعر أو ناقد أو قارئ انكليزي يقول خلاف ذلك. نعم، ما من قاعدة للوزن تقليدية، وما من ضوابط للتفعيلات ثابتة. ولكن هذا لا يعني أن ليس هناك من وزن يميز القصيدة عن النثر، أو يميزها عن قصيدة النثر! إن الالتباس حاصل في كل تفاصيل تعاملنا مع الثقافة الغربية، على كل حال.

في سياق حديث واحد عن الشاعر الأمريكي «ولت وتمن» يقول الدكتور لؤلؤة أولاً: «.. وربما كانت هذه الأمثلة وغيرها مما شجع «وتمن» وأصحاب الشعر الحر على التخلي عن الوزن والقافية تماماً..»، ثم يواصل بعد تمثل بمقطع من «أغنية نفسي» ليقول ثانياً: «في الأصل الانكليزي الأمريكي يقع البيت/السطر الأول في خمس تفعيلات من الوزن الايامبي (قصير - طويل)، لكن البيت الثاني، بتفعيلاته الخمس كذلك، لا يقع في الوزن الايامبي إلا في أربع تفعيلات تشذ الأولى عنها. أما البيت الثالث فيقع في ثماني تفعيلات بعضها ايامبي وبعضها تروكي ...» (كتاب «مدائن الوهم» دار الريس، ٢٠٠٢).

إن جملة «التخلي عن الوزن والقافية تماماً» ليست صحيحة إذن. بل هناك تحرر من قاعدة وزنية تقتضي التزام تفعيلة بحر بعينه، والتحرر في التعامل مع الوزن غير التخلي عنه. وهذا ما حدث في شعرنا العربي الجديد. لقد أطلقنا عليه تسمية «الشعر الحر» دون أي التباس. هناك فارق بين المصطلحين الانكليزي والعربي تفرضه الطبيعة الخاصة لكل من اللغتين، والطبيعة الموسيقية بشكل أدق.

٧ ـ على هامش القصيدة الانكليزية

ما كان لهذا الالتباس أن يعني شيئاً لو لم يشكل عاملاً فعالاً في جعل ظاهرة «قصيدة النثر» العربية على هذا الشيوع المثير للدهشة. لقد أعطى محاكاتها المزعومة للقصيدة الحديثة الغربية شيئاً من الشرعية. إن «قصيدة النثر» العربية تتوهم أنها القصيدة الحديثة، أسوة بأختها القصيدة الغربية، سيدة الحداثة. وإذا كان حديثنا بأن ما من قصيدة حرة تخلو من وزن صائباً، فإن قصيدة النثر عندنا لابد عائدة إلى قصيدة النثر Prose Poem الغربية المعروفة. ولنتبين الآن، كم نضيّق جغرافية هذا الضرب من الكتابة الشعرية في اللغة الانكليزية. وسأقتصر على هذه اللغة، لأن هذه القصيدة في اللغة الفرنسية، وهي موطنها الأصلي، قد أشبعت بحثاً في صحافتنا العربية، في مجلة «شعر» و«مواقف»، حتى اليوم. حتى إن كتاباً عنها قد ترجم إلى العربية في جزأين ضخمين.

عادة ما يعود النقاد بمصطلح «قصيدة النثر» إلى مرحلة مبكرة في القرن الثامن عشر، ولكنه يظل استعمالاً مجازياً. فالروائي الرائد هنري فيلديك يسم روايته «يوسف أندرور» بـ «قصيدة ملحمية كوميدية بالنثر». إلا أن عمل كولرج «تجوال قابيل» النثري ضم إلى مجموعات شعرية كقصائد. ولقد أطلق أحد النقاد على كتاب توماس كارلايل «الثورة الفرنسية» صفة «قصيدة نثر عظيمة». والروائي چارلس ديكنز

وضع «قصيدة نثر» كعنوان جانبي لقصته القصيرة جداً «الشجرة المعمرة لباحة الكنيسة».

على أن هذه القطعة القصصية في فقراتها الأربع وفي بنائها الحكائي المجازي، وفي كشافتها تصلح أن تكون «قصيدة نثر» وفق الخصائص التي شاعت عن هذا الفن الشعري اليوم. وكذلك الروائية فرجينيا وولف انتفعت من هذه الكثافة النثرية، كما انتفع جيمس جويس. إلا أن المصطلح لم يستعمل بمعناه المعروف الآن إلا بعد الاطلاع والاستجابة المحدودة لقصيدة النثر الفرنسية.

ففي عشرينيات القرن العشرين حتى الستينيات كان المصطلح المفضل هو Poem in Prose (يمكن ترجمتها بـ «قصيدة بصيغة نثر» و«شعر منثور»)، ثم شاعت Prose Poem «قصيدة النثر» بعد ذلك، بالرغم من أن بعض روادها فضل تسمية خاصة تبعده عن الأصل الفرنسي، فالأمريكي وليم كارلوس وليمز سمى محاولاته: «إرتجالات»، وستيفن فريدمان: «نثر الشاعر».

إن فرنسية وباريسية «قصيدة النثر» حقيقة تاريخية لا خلاف في شأنها. ولم تصبح انكليزية بذات الاتساع الباريسي مطلقاً. وحتى في فرنسا، التي لم يفلت شاعر مهم من الاستجابة لهذا النوع الشعري من أمثال: بودلير، رامبو، ڤاليري، مالارميه، كلوديل، جاكوب، ايلوار، ريڤيردي، پيرس، فإنهم جميعاً لم يكتبوا إلا قسطاً محدوداً من نتاجهم الشعري بهذه الطريقة. فبودلير ورامبو بدأا كتابة قصيدة النثر بعد أن أنجزا صوتهما الشعري، ومعظم قصائدهما الغنائية، بالأوزان المألوفة. أما المتابعة النقدية والنظرية لها فكانت محدودة، نتبين ذلك من ندرة

الانتولوجيات التي صدرت عنها في اللغة الفرنسية. سوزان برنار تذكر كتابي مختارات فقط في كتابها الموسوعي، أولهما صدر عام ١٩٤٦، والثاني عبارة عن عدد خاص بشعراء معاصرين لمجلة صغيرة صدرت عام ١٩٥٤ . ولم يصدر بعد كتاب برنار إلا مختارات واحدة عام ١٩٨٤ .

شيوع الظاهرة في الشعر الفرنسي عادة ما يفسر بسطوة الضوابط الشكلية والوزنية للبحر الاسكندراني، بحيث دفع الشعراء إلى ردود فعل مضادة ومتطرفة إلى النثر، الأمر الذي لم يكن ظاهراً في الشعر الانكليزي. على أن الظاهرة حين تسربت إلى الانكليزية واتضحت منذ الستينيات، وفي الشعر الأمريكي بالذات، لم تعزز بمتابعة نقدية ونظرية، تماماً كما حدث معها في الأدب الفرنسي. فالانتولوجيات الشعرية المخصصة لقصيدة النثر في بريطانيا وأمريكا لم تتجاوز، وعلى امتداد مئة سنة، أكثر من ثمانية كتب مختارات، بالمقارنة مع الاصدارات التقليدية التي لا تحصى لكتب مختارات القصيدة التي تعتمد وزناً، ومع ذلك فالقائمة هنا أكبر منها في الأدب الفرنسي.

أما بشأن المجلات الشعرية فقد تعطي المقارنة بين ما يصدر منها مخصصاً للقصيدة الموزونة وما يصدر لقصيدة النثر صورة دقيقة لفارق الاهتمام الذي يحيط بالنوعين الشعريين. ففي أميركا تصدر قرابة ألف مجلة تعنى بالقصيدة الأولى، في حين لا تصدر إلا مجلة واحدة تعنى بالثانية. وان أي متابعة في الانترنيت لنشاطات قصيدة النثر الانكليزية ستكشف ضيق المساحة الذي تعاني منه، ومقدار الإهمال النقدي الذي تشكو منه. وكذلك متابعة مقدمات عدد من هذه الانتولوجيات التي جئنا على عددها، يكشف عن ذات المعاناة وذات الشكوى.

«قصيدة النثر شكل عالمي ارتاده كبار الشعراء خارج اللغة الانكليزية على امتداد قرنين من الزمان. وبالرغم مما يتمتع به هذا النوع الشعري من مهابة وسعة انتشار، إلا أن الشعراء الانكليز، وخاصة الأمريكيين، لم يكتشفوا قصيدة النثر إلا مؤخراً».

مايكل بَندكت (١٩٧٦)

«ما علة هذا الإهمال النقدي، أو حتى العداء، الذي يبدو غامضاً بالنسبة لي»

تروسدبل (١٩٩٦)

«السؤال بالنسبة لي ينصب على علة هذا اللغط النقدي حول قصيدة النثر الآن، ونحن في نهاية القرن، حيث كنت أعتقد أن كل هذه الأسئلة قد وقعت على إجاباتها واستقرت منذ مطلعه؟

روبرت الكسندر (١٩٩٦)

"تؤكد حاسة الاستنكار في هذه الملاحظات على أن الاهتمام الظاهر المتأخر نسبياً بقصيدة النثر، وأن كل هذه المختارات الجديدة لا يدل على رضا وقبول واسعين. بل على العكس: إن هذا الالتماس المتقد، والحاجة الماسة لكتب المختارات، وحقيقة أن كل المجاميع الصادرة مؤخراً قد جاءت من دور نشر صغيرة ومجهولة، إنما يدل على أن قصيدة النثر لم تحقق إلا نجاحاً نقدياً وجماهيرياً محدوداً جداً».

(Invisible Fences by: Steven Monte.2000)



ثمة إحساس بأن موجة قصيدة النثر الأمريكية إنما ولدت كجزء من الفاعلية المضادة والسرية لكل ما هو ثابت ومؤسس. ولعل هذا التضاد يبدأ من محاولة تحطيم المعايير الخاصة التي تعتمدها القصيدة كقصيدة، مثل اعتمادها على البيت الشعري الموزون كهوية لها. وكذلك التركيبة المتعارضة بين مفردتي المصطلح ذاتهما: «قصيدة نثر»، والتي تسمى عادة تركيبة «الارداف الخُلفي» حيث تضاف مفردتان متناقضتان لبعضهما، إلى جانب ما يبدو عليه هذا النوع من استحالة تحديد وتعريف حتى في أكثر المحاولات جدية.

هذا الموقف غير الترحيبي لقصيدة النثر في الشعر الانكليزي يعزوه الشاعر بَنَدكت إلى ما كان اليوت يراه «البداية الفعلية للتوجه النقدي المضاد للعالمية، وهو توجه متأصل في الانكليزية الذي سيطر على أميركا حتى بداية الستينيات». هذا التوجه هو المصدر الأساس لمقاومة قصيدة النثر في الولايات المتحدة.

في حين يرى روبرت الكسندر أن السبب كامن في هيمنة الشعر الحر على مدى خمسة وسبعين عاماً. هذه الهيمنة هي التي همشت قصيدة النثر جانباً.

٨. جون آشبري وما بعده

مع أن قصيدة النثر ولدت ونشأت في فرنسا موطنها الأصلي، ثم تسربت إلى الشعر الانكليزي (الأمريكي)، إلا أن هناك من الشعراء الأمريكان من يؤكد أن قصيدة النثر لا صلة لها بالقصيدة الفرنسية. بل هي تختلف عنها تماماً (وليمز) أو «أن قصيدة النثر جاءت إلى الأمريكيين لا من فكرة قصيدة النثر الفرنسية، بل من الشعر الحديث ذاته..» (راسيل أدسون). وذهب (فريدمان) لتفضيل مصطلح «نثر الشاعر» Poet's Prose على مصطلح «قصيدة النثر» لأن الأخيرة تعتمد المفارقة التي تهدف إلى التمويه على الشعر الغنائي، في حين تبقى مرتبطة بمناخ الرمزية الفرنسية الوجداني.

من ناحية الشكل، ظلت «قصيدة النثر» الفرنسية والانكليزية متقاربة حتى في اعتماد نظام الفقرة، أو نظام البيت الشعري المعتاد في القصيدة الموزونة.

في العقود الأولى من القرن العشرين كان عدد من الكتاب الأمريكان المغتربين يعيشون في أوروبا، أمثال «اليوت» و«جيرترود». وبعضهم يكتب بالفرنسية مثل «ستيوارت ميريل». والقصائد النثرية التي نشرت في هذه المرحلة المبكرة كانت تختلف، بالتأكيد عن النثر الشعري الذي كتبه «أوسكار وايلد» «وداوسون» في نهاية القرن التاسع عشر تحت ظل الرمزية الفرنسية.

بين عامي ١٩١٠ - ١٩٣٠ معظم قصائد النثر نشرت في مجلات ومختارات جنباً إلى جنب مع الشعر الموزون المعتاد. فقصيدة «هستيريا» «لأليوت»، مثلاً، نشرت أول مرة في كتاب «مختارات كاثوليكية» (١٩١٤ - ١٩١٥). ثم نشرت بعد ذلك في مجموعة أليوت الشعرية «بروفروك» (١٩١٧). بضع مجموعات شعرية فقط نشرت في هذه المرحلة مقتصرة على قصائد نثر. مثل جيرترود ستين و وليم كارلوس وليمز.

الموقف الثوري ظهر في فرنسا نتيجة لردة الفعل في وجه النظام الصارم للوزن الاسكندراني. بالمقابل ظهر في انكلترا وأميركا موقف تطوري نتيجة لمقاومة الأشكال الشعرية الأقل تسلطاً وصرامة. وهذا الموقف التطوري المستريح لم يجد نفسه مضطراً للخروج من الأوزان والتقفية ومن الأشكال السائدة. إن شيوع «الشعر الحر» Free Verse، «والشعر المرسل» دون تقفية Blank Verse قبله، وتطورهما قد مكنا الشعراء المحدثين من المجالات التعبيرية الكبيرة التي قد تكون متوفرة في «قصيدة النثر». فلم التحول أو الالتجاء إليها؟

في اللغة الانكليزية ما كانت «قصيدة النثر» موروثاً شعرياً متواصلاً، بل لم تكن موروثاً أصلاً. بالرغم من وجود بضعة شعراء كتبوا في هذا الشكل. إن التيار المتقطع لخبرات قصيدة النثر قد بقي على الأغلب مظهراً مألوفاً في المشهد الشعري. فكما حاول رواد الحداثة من أمثال اليوت، شتاين، ووليمز في الشعر المنثور. ومثلهم كتب شعراء ما بعد الحرب، من أمثال اليزابيت بيشوب، جيمس ميريل، ميروين، روبرت كريلي، ومارك ستراند. إلا أن هؤلاء جميعاً لم يحققوا شهرة وسمعة

شعرية مشهودة إلا عبر قصائدهم الموزونة. وقد يعتبر شاعر مثل روبرت بلاي وراسيل إديسوب استثناءً لأنهما حققا انتباهاً من قراء الشعر في اختيارهما لشكل قصيدة النثر. ولكن ظاهرة هذه القصيدة لم تُصِب، إجمالاً، نجاحاً يذكر حتى السنوات المتأخرة (كتاب Invisible Fences ص١٨١).

في عام ١٩٧٠ أصدر الشاعر الأمريكي جون آشبري مجموعة بعنوان «ثلاث قصائد» من قصائد النثر، وقد حققت في حينها استجابة استثنائية من قبل النقاد والشعراء والقراء، مع أن آشبري كان قد حقق نجاحه قبل ذلك وبعده، بسبب نتاجه من الشعر الحر. إلا أن هذه القصائد النثرية الثلاث كانت بمثابة «بشير مدهش للشعر الجديد الذي انطلق في الثمانينيات» - على حد تعبير مارجوري بيرنوف. إن مجموعة الدواوين التي صدرت لقصيدة النثر في أميركا بعد «ثلاث قصائد» قد تجاوزت الخمسين مجموعة شعرية حتى سنة ١٩٨٦ . حتى قورن تأثير آشبري بتأثير بودلير ورامبو على الشعر الفرنسي بهذا الشأن.

٩ - «قصيدة النثر» في حوار مع بَنَدِكت

مايكل بَندكت شاعر أمريكي معروف، انصرف اهتمامه إلى قصيدة النثر منذ السبعينيات، يوم وضع انتولوجيا موسعة لهذا النوع من الكتابة الشعرية. صدرت تحت عنوان: «قصيدة النثر: انتولوجيا عالمية» (١٩٧٦). ضمت ٧٠ شاعراً وكاتباً من جميع لغات العالم، ومن ضمنها العربية. هذا حوار معه أجراه دينيس ستون، وقد ترجمته بتصرف تحاشياً للإطالة:

«ما هي قصيدة النثر؟

- قصيدة النثر شكل مؤسس وقد جرب عالمياً. ووجودها يرجع إلى ١٥٠ سنة. مارسها كتاب شعر كبار من أمثال: بودلير، رامبو، مالارميه، ڤاليري، بريخت، وخيمينيث. كما مارسها كتاب نثر لم يقربوا الشعر من أمثال: تورجينف، سولزينيستن، وكورتا زار، وهي في اللغة الانكليزية مازالت شكلاً أدبياً في معترك. والسبب أن نقاد الأدب لم يقولوا شيئاً مهماً وحاسماً بشأنها، كما أن الجامعات في الولايات المتحدة في أقسام «الكتابة الإبداعية» لم تدخلها في مناهجها التعليمية. على أني سمعت أن هناك محاولة متأخرة لذلك.

هناك إجماع على أن بودلير، رائد الحداثة في الشعر الفرنسي، هو أول من توجه بروح جديدة إلى قصيدة النثر، وهو الأكثر تأثيراً حتى

اليوم. إنه أول شاعر قصيدة نثر يعي بأنه يتعامل مع وسيلة حديثة في طور التأسس والاكتشاف، وما يريده هو التعامل مع «داخل» أغنى وأكثر حميمية، ومع شعر أكثر حقيقية من الناحية النفسية. إن برنامجه الشعري إجمالاً يشبه برنامج معاصريه الرومانتيكيين: «وردزورث» و«كولردج». إنهما أيضاً، في مواجهة الشكلانية السائدة للقرن الثامن عشر، قطعا الوصل مع التقاليد الصارمة التي كانت مسيطرة في عموم أوروبا، بالرغم من أنهما، مثل كل الرومانتيكيين، كانا يكتبان الشعر الموزون وبقافية. ومثل وردزورث بين الانكليز وظف بودلير الطبيعية في قاموسه الشعري، خاصة في قصائده النثر. قاموس بودلير الشعري يجاري خطوط تضاريس النفس الإنسانية، التي لا تفكر وفق أشكال صارمة مثل السونيت والقصيدة الثنائية القافية. إن قصيدة النثر، التي تتجنب القوانين الشكلية الصارمة للشعر المقفى والتي تؤكد على توجه أكثر طبيعية في التواصل مع التحولات الداخلية للنفس البشرية ومع ميل العقل لخلق استعارات تشبه الأحلام، هذه القصيدة تبدو وسيلة مثالية لهذا الإلهام الجمالي والواقعي... السورياليون في العشرينيات والثلاثينيات، والذين وجدوا في فرنسا واتسعوا عالمياً، كانوا الأكثر توسعاً في الفن الذي يعتمد القاعدة السايكولوجية. فهم ذهبوا حتى أبعد من بودلير في شن حربهم ضد أي مقوم للفن لا يكون نتاج التلقائية.

مع القرن العشرين أصبحت قصيدة النثر في كل لغة. في الانكليزية ضمّن جيمس جويس قصائد نثر عديدة في رواياته. ولكنه لم ينشرها مستقلة. في أميركا اكتشف الكتاب الشكل الجديد في

الستينيات (كارل شابيرو، آن سيكستون، روبرت بلاي، جيمس رايت، نيروين، ديفيد إكناتو): وتواصل الأمر مع أبناء جيلي (راسيل إدسون الذي كان يسمي نصوصه - "Fables" الحكايات الخرافية، ثم ثبت تسمية قصائد نثر، فيما بعد) يضاف لهؤلاء من أسهم في كتابة قصيدة النثر، إلى جانب القصيدة الموزونة (جاك أندرسون، وليم ماثيوس، جيمس تيْت، ستيوارت ديبيك) وكذلك شعراء لهم مكانتهم في الإحاطة بالتقنيات الشعرية المعقدة (آشبري، چارلس شيميك) تراهم استداروا إلى تجريب هذا الشكل الشعري.

إنني لا أعتقد أن أحداً منا يلاحق خطوات الذين سبقونا من الرواد. إن قصيدة النثر، وهي لا تملك موروثاً كذلك الذي تملكه القصيدة الموزونة المؤسسة، تتطلع إلى مصدر للالهام بعينه. وأنا أشك في أن الشعراء الذين ذكرتهم يحتاجون إلى قراءة أعمال آخرين لتغذيتهم. كانت الستينيات، كما ذكرت، مرحلة ارتياد واكتشاف ومرحلة اضطراب تسرب للشعر. الشعراء الذين بدأوا النشر في السبعينيات، كتب بعضهم قصيدة نثر. قلة منهم نشرت مجموعات شعرية مكرسة. مع الثمانينيات باستثناء بعض معاقل الأدب المحافظة، وجدت قصيدة النثر طريقها لكل مكان. في التسعينيات أوجدت مجلات متخصصة لها.

بعد هذه الخلفية التاريخية هل بالإمكان تعريف قصيدة النثر بأنها: شكل شعري مكتوب عن وعي نثراً، ومتميز في استعمال مكثف وواع لكل عناصر الشعر الموزون باستثناء الوزن، القافية والبيت الشعري، المعتمدة بصرامة.

هل بالإمكان أن تكون أكثر تعييناً للعناصر الشعرية في قصائد النثر؟

- قصيدة النثر تستعمل عنصراً شعرياً هو الأكثر باطنية من الناحية النفسية، وأعني به «الاستعارة». إن التجمع المذهل للأحداث التي تكون أحلامنا إنما تمثل قدرة العقل الفائقة لتوليد الاستعارة. إن إطلاق سراح هذه الاستعارة من القفص العقلي - هناك شعراء يسهمون في أسرها! - هو أحد أهم أحلام شاعر قصيدة النثر. إن تحول الأحلام قد يمنح مادة خاصة للشعر ولكنه غير كاف وحده. وإن محاولة التخلي عن تقطيع النص الشعري إلى أبيات دفعت شاعر قصيدة النثر إلى التطلع إلى «مركز جاذبية» في النص ليحل محله. ولقد وجده في «الاستعارة». الشعراء المعاصرون الذين يلتزمون الوزن يستطيعون عمل أشياء لا يستطيعها شاعر قصيدة النثر. إنهم مثلاً يملكون ارتياد الفاعلية الديناميكية المثيرة التي تتحول من «الدفع» و«الجذب» و«الاستدارة والاستدارة المضادة» الناتجة عن التحكم الماهر.. من تقطيع الأبيات بسبب الوزن. أنا شخصياً أعود إلى شعري الموزون حين أحن إلى هذا الضرب من الاستثارة الشعرية.

باختصار، إن مهارة الشاعر في شد القصيدة على بعضها عن طريق استعمال الاستعارة هي ضرورية لقصيدة النثر الجيدة. انها لا تترك تتخبط على امتدادها في قفزات التداعي الذهني في بحران اللاوعي.

هناك ميزة أخرى لقصيدة النثر الجيدة تتعلق بالأذن المرهفة الحس لما هو غير مألوف، وغير تقليدي، وحتى للصوت وللموسيقى المنسابين برقة في الظاهر المسموع، أو حتى للقافية. إنني أتحدث هنا عن القافية

الداخليــة، لا تلك الـتي يتـوقف عندها البـيت الشـعـري. الأذن المعطلة شديدة الضرر مع قصيدة النثر والقصيدة الموزونة على السواء.

ويجب أن لا نغـفل ضـرورة خلق التـوازن فـيـما نعـتـبره عـالماً داخليـاً لقصيدة النثر. نوع من حاسة للمنطق. لأن تقليدية الفكرة عادة ما ترفض حين تنتسب للنثـر الذي اعتبر تاريـخياً وسيلة لنقل مـا هو واقعي. إن هذا المنطق هو الذي يوصل بيننا وبين العالم الذي نعيش فيه.

بعض الكتـاب يؤلفـون مـا يسـميه القراء بـ «النـثر الشـعـري» Poetic Prose هل هذا هو ذاته قصيدة النثر؟

- لا. إنهم كـتـاب نثـر. إنهـم، على سـبـيل المثـال، لم يكونوا كـتـاب شعر موزون بالدرجة الأولى ويكتبون قطعاً عن وعي بأشكال نثر قصيرة. كل واحدة تشكل كلاً مكتفيـاً بنفسه.

يقال إن معظم الشعراء الأمريكان هم في حقيقتهم شعراء قصيدة نثر، ولكنهم ينشرون نصوصهم متنكرة بقناع القصيدة الموزونة عن طريق تقطيع الأبيات القسري. هل تتفق مع هذا القول؟

- أعـتـقد أن هناك كتاباً ممن يسيئون استثمار الفن الشعري وهم أقل من أولئك المتشـاعرين السيـئي السمعـة، الذين يكتفون بالتـلاعب بتقطيع الأبيـات، والذين اندسـوا بين صـفـوف شـعـراء القـصـيـدة الموزونة، والذين يعنون بالتقفية».

١٠ ـ ثمرة تحديات، أم حرية غير مشروطة؟

الآن، أية هيئة غائمة يمكن أن نتحقق منها في هذا المشهد المضطرب؟ «قصيدة النثر»، في هامش القصيدة الموزونة، لا يتماسك لها تاريخ فيتحدّد. وجغرافيتها ليست ضيقة فحسب بل تحت وطأة ظروف لا تشكل «قصيدة النثر» فيها إلا «ردة فعل». إنها تسربت، كظاهرة واضحة المعالم، من فرنسا التي أنجبتها كفعل مضاد لصرامة الأشكال، إلى أميركا الجديدة، التي تركتها في الظل، رغم آمال بعض كتابها المتحمسين. والتعريف بمعالمها مازال أكثر التباساً من تعريف الشعر، مع أن المطلوب من هذه المعالم هو معالم الشكل والبنية.

«قصيدة النثر» عصية على التحديد. وكل المحاولات لهذا التحديد، ومنها ما ورد ذكره في هذه المقالة، قد يصح، إذا ما كان واضحاً بيناً، على قصيدة الشعر الحر، التي خرجت على قوانين الشعر التقليدي الصارمة. فهذه الأخيرة ذات التجربة المديدة، هي الأخرى تحتاج، لكي تكون قصيدة جيدة، إلى موسيقى داخلية، أو موسيقى أخفى وأعمق من موسيقى الايقاع الخارجي. كما أنها تحتاج إلى استعارة مستخلصة من تيار الأحلام الدفين. وتحتاج إلى ترابط منطقي يعينها على التواصل مع خارجها، كما تحتاج إلى جاذبية مركزية، لا تعوض عن

فقدان التقطيع الشكلي للأبيات كما في قصيدة النثر، بل تضاف إلى وجوده، من أجل مزيد من الغنى.

لا أعتقد أن هذه الخصائص هي موطن الإشكال حول كل معالجات «قصيدة النثر»، بل هناك إشكال آخر لا يثير انتباه أحد، يتعين في الإجابة عن التساؤل الجوهري التالي: هل العمل الابداعي والشعري في المقدمة، هو وليد صراع ومقاومة مع الضوابط والقوانين، أم هو وليد حرية غير مشروطة. وما هو الهارموني الذي يتطلبه الرقص من الجسد غير هذه الاستجابة والمقاومة لقوانين الحركة. وهل يمكن أن يسمى المزيد اللامحدود من حرية الجسد في الحركة رقصاً؟

هناك رأي ينطوي على التباس في الدلالة يقول: إن الفنان والشاعر يجب أن يتوفر على حرية مطلقة لقواه التعبيرية. الالتباس يكمن في المقصود من كلمة الحرية، لأن الرأي سرعان ما نجده على ضفة أخرى مناقضة ليقول: إن الفنان لا يعرف حرية في عملية الابداع. نعم، هناك حرية معتمدة، ولكنها داخلية، حرية الباطن الغريزي، حرية المشاعر والأحلام، ولكن الحرية المقصودة في أحاديثنا، هي الحرية التي تتعامل مع الأشكال وعناصر البناء. إنها الحرية الخارجية، التي ستكون بالضرورة، بسبب القوانين والضوابط، حرية مشروطة لأن عملية الإبداع ليست إلا ثمرة صراع هذه الحرية مع هذه الضوابط والقوانين.

ولكن قد يقال، وعادة ما يقال، إن «قصيدة النثر» تعتمد ضوابط وقوانين أيضاً، مثل: الموسيقى الداخلية، الجاذبية المركزية، الاستعارة المستخلصة من الأحلام.... الخ. وحتى لو سلمنا بذلك فإنها تظل ضوابط وقوانين داخلية، بل باطنية خفية لا ترتبط بالشكل الخارجي

وبعناصر البنية. فهذه وحدها، التي تشكل طرفاً في الصراع مع طرف الحرية لدى الشاعر. إن صراع الرسام على سطح قماشة الكانفس لا يتم بين حريته وبين عناصر ميوله أو خياراته الداخلية للتعبير، بل بين حريته وبين نسيج الكانفس، والفرشاة، وعلاقة الألوان ببعض، وتقاطع الخطوط بالكتل اللونية. باختصار، بين حريته وبين ضوابط التقنية وحدود المواد المستعملة.

١١ - ترابط الثلاثي العضوي

لم أتردد يوماً في كتابة قصيدة نثر، حين أجد الحاجة إليها تلح علي. ولكنني لم أقبل عليها إلا بفعل حاجة ليست بالضرورة واعية. إنها ضرب من الكتابة الشعرية يلبي حاجة جانبية، وطارئة. حاجة للخوض في بحران غامض لا يحتاج الخوض فيه إلى محفزات غرائز دفينة مثل الايقاع والموسيقى. هذا البحران الغامض عادة ما يكون ذهنياً، أو محاذياً للذهني. أما عالم الأحلام واللاوعي فلا يمكن أن أتخيل إمكانية تدفقه بغير تدفق الايقاع والموسيقى.

إني أعجب كيف يمكن أن يواصل شاعر مثل محمد الماغوط وأنسي الحاج وتوفيق صايغ وآخرين كتابة «قصيدة النثر» طول حياتهم، مع انعدام كلي للمحفز الأساسي لقوى الغرائز الدفينة، مكمن المشاعر والرؤى، وهو محفز الايقاع والموسيقى!

لاشك في أن الثلاثة لايحسنون كتابة البيت الشعري الموزون. وهم للأسف، لم يتحدثوا يوماً عن هذا الجانب في خبرة الكتابة. كيف يمكن لشاعر أن ينهي عمره الشعري في مسار لا أثر فيه للايقاع والأوزان وللموسيقى؟ نعم، قد يتحدثون عن الايقاع الداخلي، والوزن الداخلي، والموسيقى الداخلية. وحتى لو اتفقنا على معنى ما لهذه العناصر الداخلية، إلا أنها ستظل عناصر مضافة، يمكن الانتفاع بها، إلى جانب

العناصر الحسية الخارجية التي تتعامل مع الأذن، ثم مع المخ، الذي يوصلها بدوره إلى الجسد والروح، إذا ما كان للروح موطن خاص داخل الجسد!

إنهم انصرفوا إلى «قصيدة النثر» لا بفعل اختيار مدفوع بعامل، أو أكثر من عامل شعري، كما حدث لبعض الشعراء، من بودلير الفرنسي القديم، إلى آشبري، أو بَنَدِكت الانكليزي المعاصر، بل بفعل افتقارهم إلى أخطر «ترابط» غامض بين الثلاثي: العاطفة، الكلمة، الموسيقى. خطورة هذا «الترابط العضوي» هو الذي يفرد «العاطفة الشعرية» عن سياق العاطفة الإنسانية المألوفة، ويُفرد «الكلمة الشعرية» عن سياق الاستعمال القاموسي أو الحياتي للكلمات، كما يُفرد «الموسيقى الشعرية» عن سياق الايقاع الموسيقي المجرد. ترابط عضوي يولّد هذه العناصر من بعضها البعض. ولذلك تبدو العاطفة الشعرية فريدة بفعل انتمائها لنص شعري بعينه، وكذلك الكلمة والموسيقى.

سأحاول أن أفرد شواهد لهذه العناصر دون أن أغفل الترابط العضوي الآن. لأن هذا الترابط، الذي وصفته بالغموض، هو سر نجاح النص الشعري. إن «العاطفة الشعرية» فريدة، وأحسها دائماً كذلك، في بيتي بدر شاكر السياب هذين:

«حين عريتُ جرحي وضمّدتُ جرحاً سواه،
حطم السورُ بيني وبين الإله»



«سيابية» العاطفة الشعرية هنا انفردت عن سياق مشاعر «التضحية» المعروفة، إنسانياً، أو مسيحياً. أصبحت ذات جوهر سيابي يخص هذا الشاعر وحده. فتعرية الجرح فعل خصّ به السياب، أو يكاد، دون الشعراء جميعاً. ودراما حياته مع المرض والأذى الاجتماعي لم تعد خافية على أحد. وكذلك تضميد جرح الآخر. أما زوال الحجاب بينه وبين الله بفعل التضحية فلا تكاد تذكّر بالرؤيا المسيحية، مع أنها «كفكرة»، تنتسب إليها.

السياب بارز في تفجير هذه «العاطفة الشعرية» التي لا صلة لها بالعواطف الشائعة خارج النص الشعري. وإني أحس بعمق مدى العلاقة العضوية بين هذه «العاطفة الشعرية» وبين «الكلمات الشعرية»: الجرح، السور، والاله. فهذه الكلمات تنتمي لهذين البيتين، لا إلى معنى الجرح القاموسي أو الفيزيائي في مجرى الحياة العامة، أو لمعنى السور أو الله.

موسيقى الأوزان هي الأخرى ليست إلا هيكلاً عارياً من الدم واللحم. جملة القصيدة الموسيقية هي التي تعطي هيكل الايقاع دفء الدم واللحم. إن الأوزان، بهذا المعنى، لا تملي على الشاعر إرادتها الهيكلية، بل على العكس، فالشاعر هو الذي يملي عليها قوة حياة الدم واللحم الموسيقية الخاصة به، بمشاعره وكلماته وموسيقاه.

لنأخذ الهيكل العظمي لبحر الخفيف:

فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن

فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن

ولنأخذ ثلاثة أصوات شعرية انتخَبَتْه لغاية ما، لتملي على قالبه شحنتها الشعرية هي، حتى ليكاد الخفيف يفقد هويته الايقاعية تماماً تحت وطأة المشاعر الموسيقية المختلفة، بل المتعارضة. يفاخر المتنبي:

إن أكن مُعجباً فعجب عجيب
لم يجد فوق نفسه من مزيد
أنا تِربُ الندى وربُّ القوافي
وسمام العدا وغيظ الحسودِ

وأقرأ لابن الرومي معاتباً بأسى:

تركتُ منك حاجتي هفواتٍ
غُطيت برهةً ببعض اللقاء
تركتني، ولم أكن أحسن الظنَّ، أسيء الظنون بالأصدقاءِ

ولأبي نواس راثياً النفس ومعتذرا:

دبَّ فيَّ الفناء سفلاً وعلوا
وأراني أموتُ عضوا، فعضوا
ليس من ساعة مضت بي إلا
نقصتني بمرها بي جزوا
ذهبت جدتي بطاعة نفسي
وتذكرت طاعة الله نِضوا

الصوت الأول نشيد بطبول، الثاني أغنية مع أوتار قيثارة، الثالث ترتيلة كنائسية، وشتان ما بين موسيقى الألحان الثلاثة.



الشاعر الذي يكتب «قصيدة النثر» لأسباب عدة، أحدها انعدام قابليته على استيعاب الأوزان، لن يعرف مقدار الخسارة التي مني بها بفعل ذلك، ولن يذوق طعم ذلك «الترابط العضوي» الغامض، الذي تحدثت عنه. وسيكون بالتالي أكثر تطرفاً، لا في الدفاع عن «قصيدة النثر»، بل في اعتبارها الفاعلية الشعرية الوحيدة أو قصيدة المستقبل. وهذا ما حدث فعلاً عند كثيرين من الأجيال المتلاحقة، حتى أصبحت منذ الثمانينيات (عُقدة!)عقيدة محاطة بطقس حداثي، وما بعد حداثي، مليء بمفردات سحرية غامضة كثيرة مثل: فضاء، تماهي، انزياح، شعرية، خطاب... الخ.

طبعاً، هناك مواهب ممتازة انتزعت من مناخ موهبتها الشعرية بفعل ضغوط هذا الطقس العاتي بحجة الافلات من قيد الموسيقى التقليدي القاسي إلى حرية «قصيدة النثر». يحضرني شاهد سبق أن عرضت له قبل سنوات في مجلة «اللحظة الشعرية»، ويسهل علي إعادته لأنه يوضح كيف يمكن أن يكون الوزن قالباً طبيعياً بين يدي التجربة الشعرية حين تكون ناضجة، وكيف تفسد هذه التجربة حين تنتقل لقصيدة النثر، بحيث تتورط في قيد أكثر وطأة من الوزن الظاهر بكثير.

الشاعر العراقي حميد قاسم يصدر مجموعة شعرية (١٩٩٣)، يودع فيها قصيدة الشعر الحر، التي اعتاد كتابتها في مرحلة تطوره الشعري، بنشر آخر ما كتبه منها بعد أن انتقل إلى قصيدة النثر الأكثر حداثة، التي ينشر قصائدها في النصف الثاني من الكتاب. في النصف الأول يستوقفني هذا المقطع:

«كيف دخلنا... مختبراً وخلطنا الأحماض، مزجنا
قاعدة باليود
(أصنعنا فوضانا؟)
بحماسة صبيان لاهينَ
رججنا النترات مع الزئبق
والحامض بالحامض.. والأوكسيدات بهالوجين
ومنحنا سلكات الكالسيوم أواصر لدنة
وبقينا حتى الصبح نراقب.
أولنا أحرق كفيه التفجير
والثاني أفحمه التقطير
والثالث يستنشق رائحة عفنة»

هذه أبيات موزونة، ومزدحمة بمصطلحات علمية لم يألفها القاموس الشعري. ولكن لا الوزن ولا المصطلح العلمي شكل وطأة أو قيداً على الشاعر. بل على العكس تساوق الوزن والمصطلحات مع تلقائية اللهجة الحكائية، بل مع الترابط المنطقي الذي ينمو بفعله النص على مراحل تنتهي بالذروة والنتيجة. ولا نغفل اعتماد القافية أيضاً (لاهين - هالوجين. لدنة - عفنة. التفجير - التقطير). الموهبة الشعرية الحقيقية إنما تتدفق بفعل صراعها مع الضوابط، وهي قادرة على أن تعطيك شعراً جيداً لا يشعرك بوطأة الضوابط التي وراءه. وخلاف ذلك كم نرى هذه الموهبة مختنقة حين تفلت، بوهم الحرية، من معترك الفن مع الضوابط، لتقع ضحية سهلة في فخ الذهنية، التي هي نتيجة قسرية للحرية غير المشروطة. الشاعر حميد قاسم يكتب قصائد النثر على هذه الشاكلة:

«الأشجار ذبلت لأنك لم ترسمها
أنت تجعلني حافلاً بالأصدقاء، حين تشاركني مائدتي»

إن اعتماد المفارقة عمل ذهني، وكذلك اعتماد الايقاع الداخلي الذي يفترض ارتباطاً بديهياً بما هو حسي. ناقد قصيدة النثر يضطر إلى اعتماد الايهام النثري في تحديده لمفهوم هذا الايقاع الداخلي. يكتب حاتم الصكر:

«إن ارتباط مفهوم الايقاع الداخلي بمفهوم كلية النص يستجيب لدعوة الحداثة الشعرية في الانتقال من الشفوية إلى الكتابة الشعرية. فالايقاع الداخلي قائم في النص، في حركة مكوناته ونسيج علاقاته. وما دام الايقاع الداخلي مشروعاً فردياً غير مقنن وغير موجود بالفعل وإنما بالقوة، فإن تمظهراته هي الأخرى عصية إلا لمن يحكك النص الجديد بقوانين طالعة من داخله. وهذا يتلخص في:

١ - الالتفات إلى الأبنية الدلالية في النص
٢ - الانتباه إلى ايقاع الفكرة والصورة والمضمون
٣ - استثمار تقنيات الكتابة الشعرية.
٤ - استنباط الجملة الشعرية الكبرى التي يقولها النص.
٥ - استخراج الشعر مما هو خارج النص»

(جريدة «القدس» ١٣ شباط/٩١)

هذه القوانين الطالعة من داخل النص ليست تخمينية، بل إيهامية. إن شاعراً لا يملك حساسية ودربة أذن للايقاع الخارجي لا يمكن أن يحس بالايقاع الداخلي.

١٢ ـ هل من خاتمة للمطاف؟

ما من خاتمة للحديث عن «قصيدة النثر». التعريف اللامحدود لها يجعلها قديمة قدمَ النثر وقدم الشعر. لأن كل قطعة نثرٍ تخرج عن مقاصد النثر في إيصال المعلومة، أو التعليق عليها، أو التعبير الحر، تصلح أن تكون قصيدة نثر. والدعوى بأن قصيدة النثر هي نثر يتكاثف بمقدار ما تتسع مقاصده، تستدعي منا رداً حاسماً بأنها نثر لا يبعد عن نثر المتصوفة إذن. وهو النثر الوحيد في العربية، الذي لا يوصل معلومة، أو يعلق عليها، أو يعبر عن المشاعر. بل هو يكتفي بكثافته لذاتها، ويعتمد الصورة المجازية وليدة أحلام الباطن. فلا القرآن، ولا نهج البلاغة، ولا خطب العرب، ولا كل نصوص الناثرين العظام تقارب الخصائص القائمة لقصيدة النثر الغربية.

قصيدة النثر العربية نتيجة اجتهاد في محاكاة قصيدة النثر الفرنسية. وهو اجتهاد ينطوي على ذات الالتباس الذي تعرفنا عليه في محاكاة مفهوم قصيدة «الشعر الحر» الغربية. لقد أرادت الأجيال الشابة أن تحاكي ما كتبه رامبو ومالارميه قبل مئة عام. ولم تعرف أن المدهش فيما كتباه إنما يرتبط بالحالة الراهنة آنذاك للغة وللشعر وللنثر والوعي الفرنسي، داخل تيار الرومانتيكية وهو في أوج نضجه وسطوته. إن أحداً لو حاكى رامبو بعد عشرين أو ثلاثين عاماً لبدا مملاً.

شاعر قصيدة النثر العربية مورّط بين خيارين: أن يلتفت إلى محاكاة قصيدة النثر الغربية، وعالم شعرائها بعيد بعد الحضارة الغربية عن واقع وثقافة العربي. وبين أن يلتفت إلى الموروث العربي فلا يجد لها جذوراً فيه. وبدافع ضرورات التجديد والحداثة اقتحم عالمها في موجة تحد عاتية.

من مأزق التحدي هذا يبدو مصير قصيدة النثر العربية فردياً تماماً. إنها أبعد ما تكون عن أن تشكل تياراً ينطوي تحت خصائص نوع أدبي أو شعري جديد، أو قديم. فثقافة الاعلام بصحافتها المتفردة في السوق، وبمهرجاناتها ودور نشرها أفاضت على المجرى الشعري المألوف طوفاناً شعرياً غير مألوف، غطى مساحة النشاط الشعري، بجملته، بأسماء لا تحصى قادرة على سد الفراغات، ولكنها غير قادرة على تثبيت ذات شعرية مفردة ومتميزة.

الصحافة تكاد تنفرد كعامل فعال لا في خلق هذه الظاهرة فقط، بل في تغذيتها بصورة يومية، وبصورة ملحة ومسرفة، وكأن قصيدة النثر دعوى ذات هدف وجد الاعلام الصحافي (صفحات ثقافية - مجلات..) نفسه ملزماً بتسويقها ونشرها، بالرغم من الشكوى التي لا تنقطع من عموم القراء.

إن هذه الظاهرة، التي لا يمكن أن تفهم على أنها محض ظاهرة أدبية، تجعلنا نعيد النظر بمعنى حرية الشاعر، الذي أخذ مدى محرّماً. الحرية هنا لا يمكن إلا أن تكون وليدة المقدرة والكفاءة. والشاعر الذي يملك أدواته ويقدر على التعامل معها بطواعية ومرونة هو المؤهل للإفلات من أي قيد يشاء، بذات القدر الذي يكون فيه مؤهلاً للصراع مع أي قيد يشاء، أو للخضوع لأي قيد يشاء أيضاً.

وهنا يبدو الانتباه الدقيق لعلاقة فصي المخ بمهماتهما المتعارضة والمتداخلة في آن، وارتباطهما بالأذنين، ومدى عمق علاقة الموسيقى

والايقاع بالمشاعر واستثارتها من جانب، وعلاقتها بالحساب الرياضي المجرد من جانب آخر... الخ. هذا الانتباه يمنح فرصة لاستيعاب ظاهرة «شاعر قصيدة النثر» لا يحسن الوزن ولا الايقاع ولا يقربهما. وضروري أن نفهم أن هذا لا يعني مطلقاً معرفة أنواع البحور وحفظ تفعيلاتها واتقان عللها وأسبابها. إنني واحد من الشعراء الذين نسوا أو تناسوا بحور الشعر. ولا يعنيني، حين أهمّ بكتابة قصيدتي، إذا ما كانت من الخفيف أو المتدارك. وضروري أن نفهم أيضاً بأن الخليل وضع قوالب البحور بفعل الاستعانة بما كتب من شعر عربي قبله، لا بدافع الاعانة لكتابة الشعر بعده.

الشاعر وحده الذي (يرى) صورة الجملة الشعرية و(يسمع) موسيقاها و(يدرك) مغزاها الذي يخفى على المنطق، في آن واحد. وإن فقدان هذه الوحدة العضوية ليدل على خلل ما. إن بيت أدونيس: «يا زمان المطر/غننا، وابتكر للشجر/..» ليس معناه: «أيها الزمان الذي ينتسب للمطر، تعال وغننا..»، أو هو بديله الموزون. إنه شيء آخر تماماً. إنه بيت الشعر الذي لا يعرف حتى أدونيس كيف تولد؟ وما هي حصة كل من العقل، والقلب، والحنجرة، والبصر، والبصيرة، في ولادته؟ وكذلك بيت الجواهري: «.. بأن جراح الضحايا فمُ»، الذي اقترح له فاضل العزاوي صياغة نثرية، لأنها بزعمه ألصق بالحداثة، هي: «لكل ضحية جرحها/ لكل جرح فمه»!

الشاعر إذن سيد اللغة، حين يحسنها فليعبث بها إذا شاء. وسيد موسيقى الشعر وإيقاعاته وأوزانه، فليخترقها بالنشازات، أو يبطل مفعولها بالنثر إذا أراد. وسيد المعرفة، فليهجرها إلى الفطرة والبدائية.

(لندن، ٢٠٠٣)



الموقف المترجم
في ثقافتنا العربية النقدية



بلوم وابتداعات ما بعد الحداثة

هارولد بلوم Harold Bloom (مواليد ١٩٣٠)، أحد أهم نقاد الأدب الأمريكيين، من مدرسة جامعة Yale. كتابه The Western Canon عن تأسيس قاعدة للأدب الغربي، يتّسم بموسوعية تكشف عن أُفق الكاتب الذي خبط الأدب الغربي جملة، ليخلص إلى ستة وعشرين كاتباً هم أعمدة قانونه. هذا حدث مع كتابه عن شَكسبير، وكتابه عن الشعر والمعتقد. كتبه المهمة عديدة، وإشرافه التحريري على المسلسلات النقدية كذلك. ما يهمُّني هنا هو الخيط الاستنكاري والرثائي في كتبه على ما يحدث في ثقافة الغرب الأمريكي بصورة خاصة، الشعرية والنقدية. بدءاً من معنى الثقافة، وطبيعة قراءة الكتاب، إلى الموقف من الموروث وأعمدة أدبه كشَكسبير ودانتي.

إنه أحد أهم الأصوات الساخطة على ابتداعات ما بعد الحداثة النقدية، التي تفشّت في الثقافة الأمريكية، ويتعامل معها كوباء فرنسي المصدر. هذه الثقافة النقدية التي أفسدت الذائقة، والذاكرة، والمخيّلة، وحطمت أيةَ علاقة تواصل مركبة بين القارئ وبين النص الإبداعي، وهمشت النظرة الجمالية (التي تعني لديه، كما لدى وولتر پاتر من قبله، الأصالةَ والجودة)، وأحالت النص الإبداعي، مجرداً وعارياً من أي معيار جمالي أو فردي يخص التجربة الروحية، إلى معيار لا يرى أهمية إلا

فيما يتّصل بمواضيع: العرق، وجنس الذكورة والأنوثة، والتوجُّه الشهواني، والأصل العنصري، والميل السياسي للشاعر. هذه العناصر التي أسست لما يسمى بـ «النقد الثقافي»، الذي حلّ محل «النقد الأدبي» المعهود.

بلوم، بأسىً شديد، "يستقبل ظلالاً ثقيلة لمساء مديد"، على حد تعبيره، بعد كتابه «القانون الغربي». كُلف باختيار ٧٥ شاعراً من مجموع ٧٥٠ شاعراً أمريكياً، موزّعين على موسوعة شعرية في عشرة مجلدات. في مقدمته لاختياراته كان لا يقل مرارةً وقسوة أمام ركام الرداءة الشعرية التي تركته عاجزاً حتى عن اختياره المحدود. هذه المقدمة، التي نشرتها مجلة Boston Review، واجهت عاصفة من ردود الأفعال تجاوزت الخمسة عشر رداً.

بلوم يضع إصبعه على العقود الثلاثة أو الأربعة الأخيرة كعقود انحطاط ثقافي، تتسم بـ «مشاعر الذنب»، كما يسميّها، «لأن الجيل المندفع بحماس، جيل ديانة الروك الستّيني، باتجاه إدانة المذابح الأمريكية القذرة في فيتنام، أخذ حماسه معه، متجاوزاً المناسبة بصورة خاطفة، إلى امتدادات عالمية من طوكيو إلى باريس. المحزن أن تلك العاصفة لم تخلف أثراً من نتائجها على السلطات الحاكمة للمجتمع الرأسمالي، قدر تأثيرها العميق المحزن على كل النشاطات الجمالية والمعرفية في العالم الغربي. لقد ظلّ أقطاب النهب، في كل البلدان، محصّنين من تلويث موجة الحماس الجديدة. ما من شيء تغيّر في حياتنا السياسية والاقتصادية، إلا باتجاه الأسوأ ربما. إن الورثة الشرعيين للثورة الزائفة هم رونالد ريگن ومحاكيه اليوم بِل كلينتون. إن التغيير

الكارثي لم يحدث إلاّ في عالم أنظمتنا الجمالية والتربوية والثقافية والفكرية».

بلوم ما زال يعتقد بأن القصائد الجيدة تكتب، وتطبع، وربما تُقرأ هذه الأيام «حتى أن إيمان الشاعر يبتس بأننا نتوجّه للشعراء من أجل خلق أرواحنا، ما زال مؤثراً. إلا أن النقد، الأكاديمي والصحفي - ولم يعد بينهما تمييز هذه الأيام! - في حالة نزع، لأن الجامعات وضعت «النقد الثقافي» بدل «النقد الأدبي». والنقد الثقافي ينتسب إلى علم الاجتماع. ولكي يواصل النقد الأدبي الحياة عليه أن يغادر حقل الجامعة، ولكنه لن يجد ملاذاً بالتأكيد في وسائل الإعلام. وإذا كتب على «النقد الجمالي» (بتسمية وولتر پاتر) بأن يموت فسيموت «الشعر الجمالي»، الذي لن نستطيع دونه التمييز بين الشعر الجيد والشعر الرديء.

«ولقد سبق أن أشرنا إلى أن مصطلح «جمالي» يعني لدى پاتر «الأصيل» و «الجيد»، منذ احتفظ في الذهن بالمعنى اليوناني لكلمة aesthesis، التي تعني الإدراك الحسي. فإذا فقدنا كل إحساس بما هو جمالي، فمن النادر أن نتعرّف على الفارق بين أميلي ديكنسون وشاعرة ثانوية مثل ايللا ويلوكس، أو بين جون آشبري وبين مقلّديه الضعاف.

«إن تعنيف الجامعات ووسائل الإعلام غير ذي نفع، فهناك ضغوط اجتماعية هائلة، غير مؤثرة أبداً على الناس عامة، ولا على الكونگرس الجمهوري، أو الرئيس المنتخب من قبل الناس، نجدها، تعبث بهذه المؤسسات المعرضة أصلاً لتأثيرات «مشاعر الذنب الثقافي». إن كل «الدراسات» اليوم ممكنة داخل حرم الجامعة. فإذا كانت الرغائب الجنسية إلى جانب المجموعة العرقية والجنس البشري، وجنس الذكورة والأنوثة قد

حلت كمصادر لدراسة القيم الجمالية والمعرفية، فلم لا نضع معها «الدراسات السادية - المازوكية، إكراماً لإله الاستياء والغيظ ميشيل فوكو؟ وإذا كانت هناك «شعرية الانحراف الجنسي»، فلم لا تكون شعرية للألم؟ وإذا كان التمثيل وفق الفئة هو قانون الجامعات فأي أقلية سوف تُستثنى؟ شَكسبير ودانتي ذكران أُوروبيان، هل في هذا إشارة نافعة؟ وليم وردزورث أبدع الشعر الحديث. إنني لا أعرف إذا ما كان الشعراء الخمسون الذين اخترت لهم قد قرأوا وردزورث جميعاً، ولكنهم إن لم يفعلوا، فقد كتبوا، مع استثناءات قليلة، شعراً وردزورثياً، بالمعنى الأوسع. ومع ذلك فإن كل النقد المنشور الآن حول وردزورث، وكل محاضرات الكليات والجامعات تهدف إلى شجب أعظم شعراء الحداثة هذا وفق معايير سياسية، لأنه «خان» قناعته السابقة المتحالفة مع الثورة الفرنسية».

عندما كان بلوم مدرّساً شاباً للشعر في جامعة Yale«كان الشعراء الرومانتيكيون في مناهج الدرس هم: وردزورث، كولرِج، بايرون وكيتس، بالإضافة إلى بليك وشيللي. والآن في قاعات الدرس، على هؤلاء الشعراء أن يتقاسموا مناهج الدرس مع «الشاعرات الرومانتيكيات»: فاليسيا هيمانس، لايتيتيا لاندون، شارلوتي سميث، وماري تاي.. وأُخريات. وقد كنّ شاعرات منسيات بسبب ضعفهن، على أنهن أفضل من عدد من شعراء هذه الانتولوجيا لعام ١٩٩٦ . «إن كتب المختارات لأدب القرن السابع عشر الانكليزي تقدم لنا اليوم، جنباً إلى جنب مع دَنْ، بن جونسون، وملتون، مجموعة تتضمن دوقة نيوكاسل، السيدة ماري تشودلي، آن كيليغرو، والمبجّلة آفرابين». إنني

أتأمل حقل اختصاصي يموت تدريجياً على امتداد ربع القرن الأخير، وقد يتلاشى تماماً في العقد اللاحق.

"يتساءل أحدنا ثانية: كيف يمكن لهذا أن يحدث، لا في الجامعات وحدها بل في عالم النشر وفي وسائل الإعلام؟ إن جريدة «نيويورك تايمز» الآن هي صحيفة الثقافة المضادة، حينما قرأت مايا انجيلو قصيدة بمناسبة يوم ولاية كلينتون، نشرت الجريدة النص، نص الإخلاص، وفي افتتاحيتها أطرت «تدفق اتساعه الويتماني». ومؤخراً أعلن أحد نقاد الجريدة لموسيقى الروك بأن ما يسمى بـ «پرنس» هو موتسارتنا المعاصر.

"إذا ما بقيت مستوياتنا المعرفية والجمالية مهجورة من قبل أساتذة الجامعة ونقاد الصحافة على السواء، فإن موروث الشعر الأمريكي لن يُكتب له البقاء إلا بفعل منعطف داخلي أو باطني عميق».

مع الشاعر وولت ويتمان يحاول بلوم أن ينقذه من براثن الانتساب الاديولوجي القسري، «شعرية الانحراف الجنسي»، على سبيل المثال. ويعزّز زاوية النظر النقدية الجمالية الواسعة الدلالة لكي نتعرّف على مكانة ويتمان الخطيرة والمؤثّرة في الشعر الأمريكي. إن اعتماد الدلالة الاديولوجية كمعيار يجعل الشعر الردي، مشروعاً. وبلوم يعتقد أن الشعر فن منعزل، وجمهوره الحقيقي هو القارئ المنعزل، المثقف بعمق.

كذبة الثقافة التعدُّدية

«مدرسة الامتعاض بعلاقتها مع شَكسبير، لن تكون إلا علاقة مدمِّرة بشأن قراءته، ومسرحته، وتفسيره. هذا الذي بقي على شموخه من الوجهة الجمالية. إن تيارات النقد الثقافي، والنسوية المزعومة، وكل الأصناف الباريسية، إنما تعطينا شكسبيراً فرنسياً». ويلوم يعجب من هذه «القوى الاجتماعية»، كيف جعلت شكسبير متفوقاً على شعراء للدراما مجهولين في عصره! «أولاً، أخبرتنا باريس أن اللغة هي التي تؤدي مهمة التفكير والكتابة عوضاً عنّا، بعد ذلك ظهر فوكو، فتحوّل شكسبير من عبد للغة إلى آلة مسخرة للمجتمع. فما عدنا نستطيع الحديث عن الكاتب الأحسن، فلمَ نسمي مجلد المختارات «الأجود من الشعر الأمريكي» ولا نسميه «الأنشط اجتماعياً نسبة للنشاط الاجتماعي»! إن الجنون الذي يلوّث ثقافتنا، وقد كانت سامية ذات يوم، عصيٌّ على الشفاء حتى نتنازل عن الحاسة الكافكاوية المشبعة بالذنب الاجتماعي. ما من شيء أكثر أذىً من اعتبار مرض الروح فضيلة.

"إن شكسبير، ولأنه الوحيد في أصالة تعدديته الثقافية، يبرهن على أن مُوضة «التعددية الثقافية» ليست إلا كذبة، وليست إلا قناعاً للضآلة والمحدودية، وقناعاً للرقابة الأكاديمية البوليسية على الفكر.

"إن شكسبير، الذي يُعرض ويُقرأ في كل بلد (باستثناء فرنسا،



الأكثر رُهاباً وخوفاً من الثقافات الأجنبية)، إنما يقيم من قبل جمهور على مختلف الأجناس واللغات. فقوة تأثيره لا شأن لها بالمركزية الأوروبية، ولا بالذكورية، ولا بالمسيحية، ولا بالقوى الجاكوبية - الاليزابيتية."

بلوم لا يغفل في مقالته ما يسمّيه بالوباء الفرنسي، الذي ابتُليت به الثقافة والأكاديميات، بحيث أصبح الشعر أول الضحايا. فما من أحد هذه الأيام يدرس كيفية قراءة النص الشعري، كما كان يدرسه الأسبقون، ولا مصاعب فن التأويل، ولم يعد الشعر موضع ثقة بفعل تأثير الاديولوجيات المتلاحقة، على كل حال.

أطفال البنيوية

مقالة هارولد بلوم، أو مقدمته لكتاب المختارات، واجهت ردود أفعال متطرّفة في الأغلب، خاصة مقطوعة الشاعرة ريتا دوف (مواليد ١٩٥٢)، الساخرة المتعالية كالعادة على ندابي رفعة الماضي من أمثال بلوم. ولكن ردود الأفعال شبه الجاهزة غير قادرة على إخفاء حقيقة ظاهرة وبسيطة، هي أن القصيدة لم تعد تخضع، في كتابتها وفي قراءتها، لمعيار جمالي (الأصالة والجودة)، ولمعيار معرفي، بل صارت مادة ووسيلة لمواقف اديولوجية، مشاغلها: النسوية، العرقية، جنس الذكورة والأنوثة، التوجه الشهواني، الشهوانية المثلية، والميول السياسية، التي شكلت ما يسمى بالنقد الثقافي.

بلوم لم يكن ندابا فقط، بل هو متحمّس لشعراء ما زالوا أحياء من مثل آشبري (مواليد ١٩٢٧) وآمّونس (مواليد١٩٢٦). والكبار الذين رحلوا من أمثال: اليزابيث بيشوب (١٩١١-١٩٧٩)، وهارت كرين (١٨٩٩-١٩٣٢)، واليوت (١٨٨٨-١٩٦٥)، وستيفنس (١٨٧٩-١٩٥٥)، ما زالت دماؤهم حارّة بين يدي القارئ. وهو، شأن الناقد الراحل نورثروب فراي، لا يجد مسوغاً لغياب النقد الأدبي الذي بلغ مستواه الرفيع، يدأ بيد مع الشعر، فقط لأن الشعر اتخذ، بتأثير الموضة المتسارعة (فرنسية الجذر - أمريكية الاستجابة)، منحىً غير شعري. وعلى النقد أن يسارع إلى منحىً غير نقدي.

هذا الأمر، كما هو ظاهر، حدث في أمريكا (الخالية من عبء الماضي)، استجابة تكاد تكون لا بدّ منها للولع الذي انفردت به فرنسا دون أوروبا، للتمذهب والتطرف في تسارع التغيير. إنه يذكّر بما حدث للبنيوية، حين خرجت من بين يدي ليفي شتراوس إلى يد مفكري جيل الستينيات المحبط، جيل خيبة الأمل بمبادئ المساواة والإخاء الإنساني. البنيوية كانت منهجاً علمياً لدراسة الاختلافات بين الثقافات الوطنية، علّ هذا المنهج ينجز في المستقبل فهماً حقيقياً شاملاً للطبيعة الإنسانية. البنيوية عنيت بـ «الاختلاف» و«الآخر»، وكان لهذا تأثير سياسي قوي في مرحلة نهاية الاستعمار في فرنسا ومرحلة حرب التحرير في الجزائر. سارتر المفكر السياسي رأى في ثورات العالم الثالث (انقلاباتنا العسكرية الدامية!) علامة ميلاد لـ «الإنسان الجديد» (مقدمته لكتاب فرانتس فانون «معذبو الأرض») وبالرغم من أن ليفي - شتراوس لم ينشغل بالسياسة إلا أن كتاباته المشبعة بالسحر الأسلوبي المؤثر قادت قراءه المشبعين بوطأة الذنب الأوروبية إلى الافتتان الجمالي بثقافات العالم الثالث. كان هدفه تشخيص «الاختلاف» والحفاظ عليه. ولكن هذا قاد قراءه من اليسار الستّيني إلى الاعتقاد بأن كل الأفكار العامّة التي ادعتها أوروبا مثل: العقل، والعلم، والتقدم، والديمقراطية الليبرالية، ما هي إلا أسلحة ثقافية محددة صيغت لسلب غير الأوروبي «الآخر» من «اختلافه» وتميُّزه عنهم.

أطفال البنيوية (بتعبير الأمريكي مارك ليللا في كتابه الجديد «العقل الطائش») نسوا مقاصد ليفي - شتراوس، وجعلوا من «الآخر» و «الهامشي» شهادة فخرية. كل ما كان هامشياً في المجتمعات

الأوروبية يستطيع الآن أن يكون مبرراً ومحتفىً به فلسفياً. صار تطور الحضارة الأوروبية لدى ميشيل فوكو نتاج عملية تهميش متواصلة للمعاقين داخلياً وخارجياً، مثل المرضى العقليين والمنحرفين سياسياً وجنسياً، الذين وسِموا ووضعوا تحت ضغط المراقبة عبر تحالف السلطة الاجتماعية والمعرفة الاجتماعية. لم يعد بالإمكان الاحتكام إلى التعامل العقلاني مع التاريخ، كما كان يفعل سارتر، من أجل تبرير الفعل السياسي ونشاطه. أو حتى الاحتكام للعقل مذ تضخمت اللغة والبنية الاجتماعية إلى هذا الحد. «الإنسان» أصبح مجرد نقطة تتقاطع فيها القوى السيكولوجية واللغوية والاقتصادية والثقافية والاجتماعية. يقول فوكو في آخر كتابه «نظام الأشياء»: «الإنسان كان اكتشافاً أو شيئاً مبتدعاً بوقت متأخر، وسوف يختفي عاجلاً، كوجه رُسم على الرمل».

بالتأكيد لم يكن هذا من بين مقاصد ليفي - شتراوس (يؤكد مارك ليللا)، حين تحدث عن إنسان الخليقة الصامد... الأمر الذي يبدو غامضاً هو هذه الاندفاعة المتطرفة المضادة للإنسان (بنية القوى اللغوية والاجتماعية هذه!).

إعلان عربي لموت «النقد الأدبي»!

إن انتقال موجات ثقافية ذات خصائص متطرِّفة (غموض الفاصل بين التاريخ والفلسفة، الولع بالإشارة إلى قوة خفية، التعامل اليسير مع الموروث تجاوزاً أو إلغاءً، الموضة، الاحتفاء المهرجاني بالأفكار..) بين فرنسا، موطنها الأصلي، وبين أمريكا الأرض البكر، التي تتعالى على الماضي لأنها تفتقده، وتندفع إلى النقد الثقافي لا الأدبي بفعل تعدد أجناسها وطلاقة فرديتها واحتكامها إلى «الجديد» وحده، إنما يبدو انتقالاً مفهوماً، حتى لو لم يكن مشروعاً. فالحضارة الأوروبية أصبحت، بفعل الحضور الأمريكي الهائل، حضارة غربية. ولم يعد هناك الفاصل القاطع بين القارّتين.

انتقال هذه الموجات الفرنسية - الأمريكية إلى الدرجات الخفيضة من العالم الثالث، التي يسترخي بها العالم العربي وثقافته، لا بد سيبدو مربكاً ومحيراً، إن لم يكن مضحكاً ومثيراً للرثاء بالدرجة الأولى. الشاعر الأمريكي المنتحر هارت كرين كتب، في العشرينيات من القرن الماضي، إلى أحد أصدقائه يعلمه بأنه منشغل بتوفير مال من أجل السَّفر إلى أُوروبا «لأني أحتاج إلى تنفُّس هواء الماضي هناك»، إذ ما من هواء للماضي في أمريكا. المثقف العربي لا يوفر ما يجعله يتنفّس هواء الحاضر الأمريكي أو الغربي عامة فحسب. فهذا الفعل مشروع بسبب

الحرمان من ثقافة الحاضر، ثقافة الغرب، بل هو يوفّر المال والجهد والوقت لتنفُّس هواء الحاضر الأمريكي، والغربي عامة، والانقطاع له باعتباره هواءه الطبيعي. إنه بنيوي مثله، يرى الإنسان اكتشافاً متأخراً وزائلاً، أو بنية لغوية لا غير. وهو يعجب من هذا النقد الأدبي فيلغيه ويتركه وراءه ويقترح «نقداً ثقافياً» بديلاً:

«لقد أدى النقد الأدبي دوراً مهماً في الوقوف على (جماليات) النصوص، وفي تدريبنا على تذوق الجمالي وتقبل الجميل النصوصي، ولكن النقد الأدبي، مع هذا وعلى الرغم من هذا أو بسببه، أوقع نفسه وأوقعنا في حالة من العمى الثقافي التام عن العيوب النسقية تتنامى متوسلة بالجمالي، الشعري والبلاغي، حتى صارت نموذجاً سلوكياً يتحكم فينا ذهنياً وعملياً.

"وبما أن النقد الأدبي غير مؤهل للكشف عن هذا الخلل الثقافي فقد كانت دعوتي بإعلان موت النقد الأدبي، وإحلال النقد الثقافي مكانه، وكان ذلك في تونس في ندوة عن الشعر عقدت في ١٩٩٦/٩/٢٢».

الأستاذ عبد الله الغذامي - والكلام السابق بين الأقواس من كتابه الأخير «النقد الثقافي» - ناقد من الرياض، شغلته «البنيوية» سنوات طويلة، منذ كتابه الأول: «الخطيئة والتكفير، من البنيوية إلى التشريحية» (١٩٨٩). وعدد من عناوين كتبه تكاد تكشف عن انتسابها لطبيعة تلك الثقافة الأمريكية، التي تحدث عنها هارولد بلوم في أول هذا المقال: «الكتابة ضد الكتابة»، «القصيدة والنص المضاد»، «ثقافة الوهم، مقاربات عن المرأة واللغة والجسد»، «تأنيث القصيدة والقارئ المختلف»... إلخ. ولقد قيل لي إنه قرر الرحيل عن عالم

البنيوية ولغتها النقدية، اللذين لم يدخلا رأسي ولا رأس من أعرف يوماً، واتّجه في كتابه الأخير إلى إعلان موت النقد الأدبي وإحلال «النقد الثقافي» محله، تضامناً مع الموجة الجديدة في الأكاديميات الأمريكية، ونكاية بهارولد بلوم!

تجلّيات إيهام النفس

على امتداد الصفحات الخمسين في الفصل الأول لا يترك الأستاذ عبد الله الغذامي أي ظل من شك حول انتسابه المطمئن لطبيعة تلك الثقافة الأمريكية ما بعد الحداثية. فهو منذ السطور الأولى يكشف عن هذا الانتساب دون قصدية، ولكن بطمأنينة لا نفتقدها عند كثير من مثقفينا هذه الأيام:

«هل في الأدب شيء آخر غير الأدبية...؟

"لقد شغلت أدبية الأدب حيزاً عريضاً في البحث النقدي على مدى قرون، وما تزال تفعل، غير أن جهوداً خارقة قد جاءت لتكشف أشياء أخرى من وراء ومن تحت أدبية الأدب.

ولقد تدرجت النقلات النوعية في مجال النظر النقدي من أطروحة ريتشاردز في التعامل مع القول الأدبي بوصفه (فعلاً) إلى رولان بارت الذي حول التصور من (العمل) إلى (النص)، ووقوفه على الشفرات الثقافية كما فعل في قراءته لبلزاك وفي أعماله الأخرى التي فتح فيها مجال النظر النقدي إلى آفاق أوسع وأعمق من مجرد النظر الجمالي للنصوص، وكذا كان إسهام فوكو في نقل النظر من (النص) إلى (الخطاب)، وتأسيس وعي نظري في نقد الخطابات الثقافية والأنساق

الذهنية. وجرى الوقوف على (فعل) الخطاب وعلى تحوُّلات النسقية، بدلاً من الوقوف على مجرد حقيقته الجوهرية، التاريخية أو الجمالية» (ص١٣).

ثم يتواصل حواره الناشط مع «جوناثان كولر، فوكو، هوقارت، بورديو، دوقلاس كلنر، بورديار، ميمسون، وليامز، روسبرج، دي سيرتو، مدرسة فرانكفورت، مدرسة بيرمنكهام»، وكأنهم هنا: الرافعي، طه حسين، سلامة موسى، ميخائيل نعيمة، مارون عبود، علي الوردي... حتى غالي شكري وصبري حافظ. لأنه داخل لغة "الأنا" وال "نحن" فيها منتحلتان، تتحدثان بالنيابة عن "أنا" و "نحن" غربيّتين، وحوارها مع الأفكار الغربية يعتمد الجمل التالية: «وهذا معنى يصف حال الوضع الثقافي الراهن..»، «وهذه صورة الحال فيما بين النقد النصوصي (الألسني) كما نعهده...». «هناك إنجازات نقدية مهمة.. تمثل لمشروعنا ذاكرة..»، «وأفضل ما تفعله الدراسات الثقافية هو في وقوفها على عمليات إنتاج الثقافة وتوزيعها واستهلاكها..». «تتساءل الدراسات الثقافية على مدى هيمنة الأنماط علينا..»، «نحن في مرحلة المابين.. هذا ما يعلنه دوقلاس..»، «.. والكل يدرك أنَّ مجموعة من العدميات تتحكم بعالمنا: عدم الجزم وعدم اليقين وعدم الوضوح..». الأستاذ الغذامي يجعل هذه الجمل أشبه برابط إيهامي بين الأفكار والنظريات الغربية البعيدة (هناك في الكتب) وبين الواقع الثقافي العربي الغائب بالتأكيد. إنه إيهام للنفس أمام ما بعد حداثة، بعيدة في غربيتها، لا يمكن الانتفاع منها لأنها وليدة واقع عميق في غربيته. ولكن إيهام النفس ظاهرة ثقافية عربية ناشطة، ولا يمكن أن تنتبه لهذه

المفارقة المدهشة. ولذلك نجد الأستاذ الغذامي يختتم فصله الأول، الذي عرض فيه نظريات ما بعد الحداثة باعتبارها تنتسب لذاكرته الطبيعية، بقوله: «ما مر من عرض للنظريات والمقولات هو ما نسمّيه بذاكرة المصطلح، وهي ذاكرة تؤسس لما سنذهب إليه في الفصل الثاني حيث سنطرح نظريتنا الخاصة التي هي المنطلق للتطبيقات التي تتلوها، إن شاء الله».

أي أن مؤسسة الدولة الديمقراطية، والمؤسسة الإعلامية بالغة الكبر والتعقيد، وهيمنة شبكة الاتصال، وأنظمة الانترنيت، والمؤسسات الجامعية التي تفوق، بتعدد وتشعب اختصاصاتها، الخيال، وبلوغ الفردية إلى غاية تأزُّمها في حياة أصبح المجتمع فيها أنوية مستقلة، هذا الكون الغربي العجيب الذي أفرز، بين ما أفرز، هذه النظريات ما بعد الحداثية، يمكن أن يكون، بفعل اللغة العربية السحرية، بديلاً إيهامياً لواقع ثقافي في عالم متخلف إذا ما تحول إلى بضعة فصول من كلام على ورق!

هذا الإيهام سببه نوايا العرض للنظريات في كتاب الأستاذ الغذامي. فلو كانت نواياه الاطلاع المعرفي على جديد الغرب، وحث القارئ على الانتفاع منه، إذا كان هذا الانتفاع ممكناً، لاستعدنا، مع كتابه، تلك النزعة الغابرة في جيل الرواد الأوائل. ولكن غاية العرض هو إشعار النفس والقارئ بأننا ومفكري الغرب نعيش زمناً واحداً، ومن ثم حضارة وثقافة واحدة. وهذا مصدر الإيهام.

حتى فترة متأخرة كان نقادنا المعروفون، من أمثال محمد مندور، وفؤاد زكريا، وجبرا ابراهيم جبرا، وإحسان عباس، يستعرضون في

كتبهم الكثير من نظريات الغرب النقدية، وينتفعون منها في قراءة النص الأدبي العربي. ولا شائبة في ذلك، لأن تلك النظريات النقدية الغربية كانت على عهدها، منذ نظريات الشعر اليونانية والعربية، تتعامل مع النص كنتاج للمخيلة الإنسانية والخبرة الإنسانية، داخل شكل تولده قوى الإحساس بالجمال، عاطفية هذه القوى أو فكرية. إنها نظريات موجهة لإضاءة النص، حيث يكون في الزمان والمكان، تماماً كطبابة علم النفس ودراسة طبقات الأرض. النظريات ما بعد الحداثية لصيقة بما بعد حداثة الحياة الغربية ذاتها، واستخدامها النص والإنسان من ورائه كوسائل أو نقطة تقاطع لنظريات العلوم المختلفة لا زال اجتهاداً ملاحقاً بالطعن والاستهجان.

الأستاذ الغذامي يفترض - أسوة بالأستاذ جوناثان كولر - أن النقد الأدبي (العربي كما أفترض!) أدّى دوره في الكشف عن جمالية النص كفاية، حتى «أوقع نفسه وأوقعنا في حالة من العمى الثقافي التام عن العيوب النسقية المختبئة من تحت عيوب الجمالي..».

هذه الصيغة اليقينية مُملاة على الأُستاذ الغذامي من الكتب النقدية الغربية. لأننا نعرف أن «النقد الأدبي» العربي لم يؤد دوره كفاية، وأن انتفاع قلة من النقاد العرب من تيارات النقد الغربية، الثرية ثراء حضارة ثلاثة قرون، كان بداية صحية سرعان ما أُجهضت مع ما أجهض في مرحلة الانقلابات العسكرية. ويمكن الانتفاع في هذا من المشهد الثقافي الحزين في مصر، مقارنة بما حدث على يد أجيال الريادة الأوائل. أما انتفاع الكثرة من النقاد العرب منذ التسعينيات، من القراءة المبتورة لكتب النظريات (في الأصل أو مترجمة إلى عربية هجينة) فلم يكن إلا جزءاً من حملة إيهام النفس، لا غير.

فأين النقاد الذين أشبعوا نصوص السياب والبياتي ونازك الملائكة وبلند الحيدري ومحمود البريكان وسعدي يوسف ويوسف الخال ونزار قباني وأدونيس وخليل حاوي وصلاح عبد الصبور وأحمد حجازي درساً نقدياً؟ ومن منّا يتذكر وقفة نقدية كاشفة لنص شعري؟ ويعجب كيف استعاد قراءة قصيدة برؤية جديدة تحت إضاءة نقدية عالمة؟ وأين هي تياراتنا النقدية التي غذتها علوم النفس، أو التوجهات الفلسفية، أو علوم الاجتماع، أو الاديولوجيات السياسية، أو الخوارق التكنولوجية، أو علوم اللسان.. إلخ.

الأُستاذ الغذامي يعرف أن تحليل النص، في النقد الأدبي، أشبع جوع كل قارئ أدب في الغرب، وأرضى حاجة كل أديب. فما من شاعر أو ناثر إلا وتحيط نصوصه عشرات القراءات النقدية، من موسّعة فائضة، حتى مختزلة مختصرة، تصدر كدليل للطالب أو للقارئ المتعجّل. ولقد انحدرت هذه القراءات إلى طلبة المراحل المتوسطة ودونها. وهو يعرف الموسوعات التي تصدر دون انقطاع كقواميس شعرية للغة هذا الشاعر أو ذاك. وإن ما صدر عن إليوت من كتب ودراسات «النقد الأدبي» قد تملأ عناوينها كتاباً مستقلاً!

كل هذه الموجة النقدية، موجة الحضارة النقدية، عُنيت بالقراءة الجمالية (التي لا تعني الزخرف واللعب الشكلي). عُنيت بقراءة النص كمملكة دالة، أو مملكة مستقلة ذات أبعاد. وبفعل هذه الحضارة النقدية والعقلية، تخرج بين الحين والحين تمرُّدات احتجاج قد تضفي ظلاً من لون على الكيان الحي أو قد تزول زوال التمرُّدات المحتجة. هذا شأن الحضارة الغربية الحديثة. إنها تولد من بين جوانحها تنهُّدات أو إرهاصات تعرف

كيف تنتفع منها أو تفتتها كالزبد مع الأيام.. وهذا ما حدث لكل المرحلة الستّينية، لكل تياراتها وأفكارها وأبطالها. وإذا ما خرج من بينها من يعلن موت المؤلف، أو موت النقد الأدبي، فإنما هي أصداء خرجت من رحم موت الله، الذي أعلنه نيتشه، من قبل.

الأستاذ الغذامي يعلن «موت النقد الأدبي» أمام عشرات الشعراء العرب، المحرومين أصلاً من إضاءات ناقد واحد، تُسلط على حياتهم المنسية أو على شعرهم المهجور. وأمام مئات القصائد الظامئة إلى قراءة صائتة واحدة من حنجرة غير حنجرتهم.

إنه يعلن ذلك لا أسوة بحفنة من النقاد الغربيين فقط، بل أُسوة بكثير من المولعين بالنظريات الذهنية من دارسي الأدب من العرب. يعلن ذلك احتفاءً أيضاً، بالكتب الانكليزية ما بعد الحداثية المولع بقراءتها، بعيداً عن مدينته العربية التي تتحرك فيها قوى الحياة باتجاه معاكس تماماً، والتي لا زالت في مرحلتها الجنينية الأولى. كل شيء: من مؤسسة الدولة، إلى مؤسسة التعليم، إلى مؤسسة العائلة، يتحرك، تحت وطأة التخلف، ببطء، ولكن إلى الأمام. ويخيل لي أن هذه الوطأة، والتحرك التقدمي الذي يفلت منها بحكم الزمن، أعمق علاقةً بما تهدف إليه المعرفة في الغرب، أو في غيره، من صرخة الأُستاذ الغذامي عن «موت النقد الأدبي». إن قوة الحياة في المدينة العربية المتخلّفة تعرف، بحكم المصلحة، طريق تقدمها، حتى لو كان بطيئاً. ومن هذه الزاوية تبدو علاقتها الغامضة بحضارة الغرب نافعة. المثقف العربي الطليعي يفصل بين قوى الحياة وقوى الأفكار. ينفرد بالثانية ويجهل، بحكم جهله لمصلحته، طريق انحداره المتسارع. ومن هذه الزاوية تبدو علاقته

الواضحة بحضارة الغرب مضرة تماماً. إنه لا يريد أن يتعلّم من الغرب، بل يريد أن يجاريه ويكون صنوه. وهذا الإيهام السيكولوجي للنَفس يجعل عبارةً مثل: «الذي كنّا نألفه» وكأنّها ترد في سياق طبيعي في جملة الغذامي التالية: «.. هذا التحوُّل الجذري (الراديكالي) في النظرية الاجتماعية المعاصرة كان نتيجة لتلك الحقيقة التكنولوجية التي تغيّر معها الخطاب الإعلامي وحلّت الوسيلة محل الرسالة، مما غير لغة الأشياء وبدّل الواقع الذهني والذوقي الذي كنا نألفه إلى واقع آخر..» (ص٢٨). وكذلك جملة: «.. تتساءل الدراسات الثقافية عن مدى هيمنة الأنماط علينا..»!!

الأستاذ الغذامي ينتسب إلى رؤية ما بعد حداثية جاءت على أثر «ملاحظات صارمة يجري توجيهها للحداثة، خاصة في اتهامها بالمركزية الثقافية التي جعلت العالم يدور في قطب واحد.. مثلما أعطيت الحداثة قيمة مطلقة لمفهوم (الليبرالية) ومفهوم (العقلانية) وجعلتهما بمثابة الإجابة المطلقة على معضلات البشر الحياتية والفكرية». وكأنه يتشاغل عن حقيقة أن الحداثة والبديل عنها أمران لا يخصّان كيانه كمثقف عربي، وكإنسان عربي من مدينة الرياض مطلقاً. تماماً مثل القيمة المطلقة لليبرالية وللعقلانية، اللتين نقرأ عنهما كما نقرأ عن جنائن بابل!

الاستعارة العشوائية

إن مشروع الغذامي «النقد الثقافي» يرتكز على «ذاكرة معرفية واصطلاحية»، هي في حقيقتها ثمرة ثقافة أزمات حضارية غربية كبرى، تابع خطوطها العامة في الفصل الأول. المفارقة الإيهامية تبدأ من محاولة اصطناع «ذاكرة معرفية واصطلاحية» في رأس مثقف عربي منتزعة بالقوة غير المشروعة من ثقافة أزمات حضارية كبرى في الغرب. ولذلك حين يعرض الغذامي فكرة «الدراسات الثقافية»، وكيف أن اهتمام أساتذة الأدب قد انصرف من دراسة ملتون إلى مادونا، ومن دراسة شكسبير إلى الدراما التلفزيونية Soap Opera، أو إلى دراسة السجائر أو السمنة، ينبه في فصل «النظرية والمنهج» إلى أهمية «الخطابات المهملة نقدياً وغير المعتبرة مؤسساتياً» كالنكتة والأغنية والإشاعة: «.. ولننظر في أيها أكثر أثراً على الناس...». ولكنه إذ يتحمّس للجانب النظري الغربي، تراه يتناسى الجانب التطبيقي العربي، فلا نجد في «دراسته الثقافية» شيئاً ولو يسيراً عن النكتة العربية، والأُغنية العربية، والإشاعة العربية!

إنه يصر على «تحرير المصطلح من قيده المؤسساتي» باعتبار ذلك شرطاً أول «لتحرير الأداة النقدية»، وهذا «المصطلح» و «القيد المؤسساتي» لا وجود له مطلقاً على هذه الأرض العربية من المحيط إلى

الخليج. الأستاذ الغذامي مسكون بهما، مع عدد من مثقفي النقد الثقافي، ولا يحب أن يرى القيد الوحيد الذي يحيط بنا، وهو قيد التخلُّف، يتمظهر بأقنعة مختلفة. وقد لا يدهش إذا ما اكتشف مستقبلاً أن هذه الـ «ما بعد حداثة» هي واحدة من هذه الأقنعة.

في الفصل الأول من كتاب الأستاذ الغذامي، الذي يضع فيه الخطوط العامة لذاكرة مصطلحه، التي ستؤسس لنظريته الخاصة، نقع على عملية استهلاكية (ذهنية ولفظية) خالصة لسلع خرجت من قوى منتجة لا صلة لروح وجسد وعقل الأستاذ الغذامي بها مطلقاً. لأن هذه الموجة ما بعد الحداثية التي نشطت في أمريكا بصورة خالصة، إنما هي نتاج ظرف حضاري شديد الخصوصية والاستثنائية. استثنائية حتى على أمريكا التي تلقّفت الموجة الفرنسية بصورة متطرفة ووزعتها على واقعها الذي لا يضاهيه واقع من حيث التقدم المتسارع في كل الحقول، ومن حيث التنوع الخليط للعناصر البشرية التي تكونه، ومن حيث فروع المعرفة المتكاثرة، سريعة الزوال، مهلهلة البنيان، التي تفشت في الحياة الأكاديمية باسم «ما بعد الحداثة». مثل: الدراسات الثقافية، ومثل دراسات الميول المثلية الذكورية والأنوثية، والدراسات العلمية، ونظريات ما بعد مرحلة الاستعمار. يقول مارك ليللا في كتابه الذي أشرتُ إليه:

«إن نجم دريدا الذي بدأ يأفل في فرنسا في الثمانينيات وجد فرصة صعود في العالم المتحدث بالانكليزية، حيث بدت جديدة تلك الأسئلة التي أطاحت بأفكاره السياسية. ولا بدّ أن الأمر مربك بالنسبة له من جهات عدة. إن فكر دريدا فرنسي بصورة متطرّفة في موضوعاته ولغته الطنّانة، وعصي على الفهم خارج محيط الخلافات الباريسية الطويلة

الأمـد حـول مـوروثات البنيـوية والهـايدگـرية. إن أفكاره في الولايات المتحدة، والتي عرضت في حقل النقد الأدبي أول مرة، اتّسعت الآن في مناخ ما بعد الحداثة الأكاديمية الغريب.. إن مـا بعد الحداثة الأكـاديمية توفيقية ليس إلا، الخصيصة التي تجعلها عصية على الفهم أو حتى على الوصف. إنهـا تستعير أفكاراً عامة بصورة عشوائية من أعمال مترجمة لدريدا، وميـشيل فـوكو، ودولوز، ولايوتار، وبودريلار، وكـريستيـفـا - وتبـحث أيضـاً، وكـأن الأمر لا يكفي، عن إلهـامات من وولتـر بنيـامين، ثيودور أدورنو، وشخصيات أُخرى من مدرسة فرانكفورت الألمانية».

المحزن أن هذه الاستعارة العشوائيـة من مترجمات دريدا وفوكو، والتي بدت في رأي الأمريكي مارك ليللا عصية على الفهم والوصف، حاضرة بطريقة أكثر عشوائية داخل لغة عربية لا استعداد فيها لتحمل مصطلحها النقدي أو مصطلحها الثقافي، وداخل حياة عربية لا زالت الأُمية تغطي ثلاثة أرباع السكان فيها، والخرافة تستحوذ على مملكة العقل، والدولة العصرية غائبة غياباً يكاد يكون مطلقاً، والكتاب لا دور له حتى بين المثقفين، والمرأة طاقة معطلة إن لم تكن محرمة... إلخ، مما نعرفه ويعرفه الأستاذ الغذامي.

الكتب تنطق، فقط، حين تخترق رمزية حروفها وصلابة ورقها وأغلفتها إلى الكائن الحي في قارئها، أو إلى أي كائن يدبّ مجهولاً في أركان الحياة الواسعة. تنطق حين تخترق جدار اللامسؤولية الحصين لدى المثقف، الجدار الذي ابتنته المعرفة باعتبارها مادة خاماً لا شأن لها بهدف تنوير أو إضاءة، بل لتجعل جدار الرضا عن النفس والإحساس بالتفوق أكثر تماسكاً. تنطق حين تكون ملهمة داخل «واقع» الكائن الإنساني و«واقع» الحياة الإنسانية المحيطة به.

شياطين فوكو الدفينة

من الواضح أن الأستاذ الغذامي أراد أن يكون مسؤولاً في نقده الثقافي، وأن النتائج التي استهدفها في دراسته وفيّة، بصورة من الصور، لضرورات مرحلة مراجعة النفس، وأن انتباهته للنسق الثقافي الذي تسرب من الشعر ليؤسس لسلوك الإنسان العربي غير الديمقراطي (شعرنة الذات وشعرنة القيم)، وكذلك لفكرة «الفحل»، انتباهة تستحق حواراً وتأمُّلاً يليقان بها. ولكن هذه الانتباهة ركبت على قاعدة «نظرية النقد الثقافي» و «ذاكرة المصطلح» بصورة قسرية. فهاتان وليدتا مجتمع بالغ التقدم والتعقيد، ظهرتا لتعالجا، فقط وبصورة لا إجماع عليها، إفرازات هذا التقدم وهذا التعقيد. أما شعرنة الإنسان وفكرة «الفحل» وغيرها من ظواهر حياتنا الثقافية، فهي وليدة مجتمع عشائري، شبه بدائي، فردي النزعة بالضرورة، وفحولي بفعل هيمنة الرجل القاطعة، وغياب دور المرأة.

ولكن، ما الذي أحوج الأُستاذ الغذامي، في دراسة ظاهرة الفحولة والشعرنة وقناع الحداثة التي تخفي وجهاً رجعياً، إلى نظريات ما بعد الحداثة التوفيقية؟ ما الذي أحوجه، في المساءلة بشأن ظواهر في الثقافة العربية والحياة العربية بارزة ومباشرة ولا خفاء فيها، إلى هذه النظريات ما بعد الحداثية التي لم تستهلك في الولايات المتحدة نفسها إلا بصورة

بولسقية، والتي أدت رطانتها ولغتها المفتعلة الشائكة إلى كثير من الشكوى من قبل كتّاب كبار مثل هارولد بلوم ومارك ليللا وآلان سوكال وآخرين؟

إن الصحة في دوافع مراجعة النفس في مشروع الغذامي لا شك فيها. فأنا الآخر وضعت هذه الظواهر الشعرية والثقافية موضع مساءلة في مشروع بدأته منذ قرابة عشر سنوات، وقدمته بين دفتي كتاب «ثياب الامبراطور: الشعر ومرايا الحداثة الخادعة» (صدر عن "دار المدى" ٢٠٠٠). وهناك نقاد وشعراء بدأوا التساؤل أيضاً، مدفوعين، بفعل الحاجة لمراجعة النّفس، إلى مشاريعهم بشأن هذه الثقافة العربية، وهذا الشعر العربي.

ولكن إلى جانب هذه الصحة في دوافع مراجعة النفس في مشروع الغذامي، هناك دوافع غير صحية أيضاً، وهي أكثر خطورة في التأثير من الدوافع الأولى. تتعيَّن في طبيعة انتسابه الذهني، التي أسرته داخل موجة ثقافية غربية في كلِّيتها، استثنائية حتى داخل ثقافة الغرب نفسه، نزّاعة إلى لغة إيهامية متعالية، لا ترتضي أية هيمنة للموضوعية، بل تترك لتحرُّقات الذات العنانَ لتقود الأفكار، التي تخص البشر، حيث تشاء، دون خيط من مسؤولية تدل الذات على المكان الذي انطلقت منه. ومسار فوكو الشخصي والفكري خير شاهد على هذا.

جيمس ميللر في كتابه "The Passion of M. Foucault" يعرض للروح المستقلة النبيلة التي تلاحق بعناد السعادة كما تفهمها، ثم يلحظ هواجسها الفكرية، بفعل استحواذ مشاعر الخطيئة والإثم، تتصاعد في رقصة خطيرة مع الموت. بينهما يراها وهي تقوم بانعطافة غير مثمرة

وحمقاء باتجاه النشاطات السياسية في زمانها. انعطافة تدفع إلى تساؤلات مهمة بشأن ما يحدث حين يأخذ أحدنا مبدأ خلق الذات الإرادي لنيتشه مأخذاً جدياً ويستخدمه دليلاً لفاعليته السياسية.

هذا خط بياني عام لما حدث لفوكو، الذي حاول الانتحار أكثر من مرّة، ودفعته الطبيعة العصابية والانحراف الجنسي الحاد، والتطلّع الاستثنائي للذكاء، إلى انتفاع خاص وشخصي من السوريالية والتجارب الطليعية لارتياد ما وراء الخبرة البرجوازية المعتادة عن طريق الشهوانية الجنسية، والجنون، والمخدّرات، والسادو - مازوكية، وحتى الانتحار.

في غمرة أحداث آذار ١٩٦٨ الفرنسية شاعت الموجة المتطرفة أن ترى بشائر ولادة مجتمع جديد ذي خصائص لا مركزية، من طبقة عاملة، زائد طبقة غير عاملة من جنس النساء، والسجناء، والمثليين، والمرضى العقليين. فوكو شارك في هذا الوهم بحماس. طلّق الجامعة واندفع بموجة حماس إعلامي بلاغي مضاد لرجال الفكر: «نحن لا نناضل من أجل إيقاظ الوعي بل من أجل تقويض السلطة، من أجل تسلُّم السلطة». هذا ما قاله في حواره مع دولوز عام ١٩٧٢ . وفي الفترة ذاتها، فترة السبعينيات الأوروبية الدامية، بلغ حماس فوكو الذروة في الحديث عن السلطة والموت. أسهم في المجموعة الماويّة المتطرفة، التي انشقت وقتها إلى حركتي إرهاب ايطالية وألمانية. وتجاوز حتى نداءات زعيم الحركة، بيني ليفي، دمويةً واحتقاراً للقانون.

إن حياة وأفكار فوكو تكشف بوضوح عما يحدث لمفكر بخصوصية فوكو، حين يناضل مع شياطينه الداخلية مخموراً بنموذج نيتشه، ويطلقها في عالم السياسة، الذي لا يهتم به بصورة فعلية، ولا يتحمّل فيه أية مسؤولية.

الخلاص بالوهم

طبعاً، الأستاذ الغذامي لم يأخذ دم الحياة عند فوكو، ولا دم الحياة الذي يتخفّى وراء المظاهر النظرية لما بعد الحداثة، مأخذاً جدياً أو مسؤولاً. ما يهمّه هو النصوص النظرية في الكتب التي بين يديه. خاصة حين يكون النص، أي نص، لا يحيل إلى ما وراءه، ولا ينطوي على دالة كما تفيد ما بعد الحداثة. إنه، بمعنى آخر، يلغي أية قيمة للزمان والمكان في عملية التعامل مع الأفكار. فهو، مثلاً، يفتتح الفصل الثاني، بهذه الجملة: «افتتحنا الفصل الأول بالتساؤل عما إذا كان في الأدب شيء غير الأدبية، وهو تساؤل مركزي سيظل يحتل الجوهر الفاعل في مشروعنا هذا. ووقفنا تبعاً لهذا السؤال على المنجزات البحثية والنظرية التي تدافعت نحو هذه القضية، وشكلت ذاكرة معرفية واصطلاحية.. إلخ» (ص٥٧). إن استراحة قرار كهذا تتكئ على مفارقات كفيلة بإثارة اضطراب لا استراحة فيه. فالتساؤل خرج، عملياً، من كيانات فكرية وليدة زمان ومكان غربيين محددين لا شبيه لهما في أي زمان ومكان على أرضنا المدورة، التي تفتقد لأبسط موازين العدالة. وما يعزز خصوصية هذا التساؤل هو «المنجزات البحثية والنظرية التي تدافعت نحو هذه القضية..»، وهي منجزات غربية في رمتها تدافعت عبر ثلاثة آلاف كلية وجامعة أمريكية (هذا العدد في آخر طبعة من "دائرة

المعارف" البريطانية). وعبر آلاف الكتب والمجلات (هناك قرابة ألف مجلة للشعر وحده). ولكن الأستاذ الغذامي يقول، بعد هذين، ببساطة: «تساؤل مركزي.. في مشروعنا». إن المفارقة لن تتضح حادة ومدوخة إلا إذا استبدلنا حقلاً لا عهد لحياتنا الثقافية به بحقل الأدب هذا. وليكن حقلاً من حقول العلوم البحتة كتطوير الخلية وصناعة الكائن الحي، أو لنختر حقلاً أكثر مشاعية كحقل الموسيقى الجدية.

ولنتخيل الأستاذ الغذامي، وهو ينتخب آخر التطلعات النظرية والعملية من الموسيقى الكلاسيكية لمرحلة ما بعد الحداثة: موسيقى ستوكهاوزن، فيليب گلاس، جون كَيْج، إيانس كسيناكس.. وموسيقى الاعتباط، أو الالكترونية، أو مدرسة «التسلسلية»، أو مدرسة «الحد الأدنى»، التي تعتمد التكرار اللانهائي. ولنتخيّله يعلن موت السلم الموسيقي ويقبل على الجانب النظري من هذه الموجات الموسيقية ما بعد الحداثية، التي تولّدت (وهذه حجتها) كرد فعل للمجتمع المُؤتْمَتْ (الذي يتحرك بدافع أوتوماتيكي) أو لانهيار منطق العقل، أو لتشظيات الظاهر والجوهر معاً! ولنتخيّله يحمل كل هذا العبء النظري جاعلاً منه «ذاكرة مصطلحه» مقبلاً على ألحان محمد عبد الوهاب أو الرحابنة أو أغاني البحارة في الخليج، أو أغاني يوسف عمر!

طبعاً، ستبدو المفارقة مضحكة. لأن الموسيقى العربية، ببساطة، لم تملك حقلاً للموسيقى الجدية يتطور محاذياً الفكرَ والأدب وفلسفة الفن، منفصلاً عن حقل الموسيقى الشعبية الشائع. الأمر الذي حدث في الغرب منذ عصر النهضة، والمقبل على التعامل مع الموسيقى يدرك هذا الجانب بحكم البديهة. وإذا كان ينطوي على روح مسؤولة توّاقة للتجديد وبعث

الحياة الموسيقية إلى مستوى قريناتها في الفنون الأخرى كالشعر والأدب والرسم وحقول الفكر، سيفكر في تطوير الموسيقى الدينية، وفي رفع مستوى الآلة الموسيقية عن طريق اختبار كل إمكاناتها، وفي تطوير خبرة الحنجرة البشرية في الأداء... إلخ، منتفعاً، في كل ذلك، من موروث الموسيقى الجدية الغربية. حتى إنه يستطيع أن يجتهد في اختبار علاقة حميمة بين عدد محدود من الآلات الوترية أو غيرها لتوليد فن يشبه فن الثلاثية أو الرباعية. إن الموسيقي العربي، الذي يطمع بنهضة مجددة بهذا الاتجاه مثلاً لا يمكن أن يفكر بتجاوز وإهمال جهود موسيقي مثل هايدن (الأب الحقيقي لفن الثلاثية والرباعية) وقفزات موتسارت وبيتهوفن، ليذهب إلى آخر ثمار التطور الغربي في الموسيقى التجريبية المتطرفة عند ستوكهاوزن مباشرة، فقط لأنه معاصر لها.

إن المعضلة العصيّة على الحل في جهود معظم نقاد (ما بعد حداثتنا الوهمية) أنهم يرون أن معاصرتنا لما بعد الحداثة الغربية تكفي وحدها لجعلنا ما بعد حداثيين، في الوقت الذي نشاء! إن أحدهم يحتاج إلى فاصل يضعه بينه وبين مشهد وهمه ما بعد الحداثي حين ينصرف إلى عزلته بين الكتب المنتقاة، مترجمة أو في لغاتها الأصلية. هذا الفاصل يتيح له رؤية المشهد بوضوح. رؤية الإنسان العربي المقموع داخل هيئة الكاتب: الوجود القمعي يتسرّب حتى نسيج ملابسه. الابن مقموع بفعل العائلة. المرأة مقموعة بفعل الرجل. الرجل مقموع بفعل مصدر رزقه. مصدر الرزق مقموع بفعل شبح السلطة الغامض. الفرد مقموع بفعل مجتمع هو ذاته مقموع بفعل أعرافه... إلخ. داخل لجج القمع لا يجد هذا الكاتب خلاصاً إلا بالوهم، الذي تتيحه فكرة «المعاصرة» يدأ بيد مع

تيارٍ غربي متعالٍ عصيٌ على الفهم، عصيٌ على الشرح. إن انتسابه إلى آخر أطروحات الحضارة المتقدمة بحجة أن معاصرتها تحل ظاهر الإشكال. ولمَ لا ؟! أما تراه يقرأ ذات الكتب التي تصدر هناك، وفي موعد صدورها شأن طالب المعرفة الغربي؟ أما تراه يكتب ما يشبهها، ولتكن لغتها وأفكارها عصيّة على الفهم، عصيّة على الشرح، أسوة بتلك؟ أما تراه يتحاور معها، ويتوافق، ويتبنّى مصطلحها؟ ويستطيع أن يخرج منها ليطل على المتنبي ونزار قباني وأدونيس؟

المقموع يتحرّر من قمعه بالوهم. يصبح ما بعد حداثي بالمعاصرة. كما يصبح المراهق عاشقاً بالمراسلة.

طبيعة اللغة الملتبسة

أحسب أني واضح في حذري من أي تجريد للظواهر الغربية من بعدها الزماني والمكاني. من التعامل معها باعتبارها نتاجاً إنسانياً قابلاً للتبني، حتى لو كانت هذه الظواهر معنوية متلبّسة، بصورة جوهرية، بالكائن الإنساني ابن زمانه ومكانه. بمعنى آخر، إني حذر من جعل الاستحالة ممكنة بالوهم. قد يصح هذا مع الفرد وعالمه الخيالي. ولكنه لا يصح مع الحقل النقدي الذي يطمع بتحقيق حياة ثقافية صحية للآخرين.

إن الفرق جد طفيف بين إيهام الناس ببناء دولة عصرية ذات دستور وقانون وحكومة منتخبة في الظاهر، في حين يعلن الباطن الواقعي عن سلطة عائلية لا حرمة فيها لحكومة ولدستور ولقانون، وبين إيهام النفس والناس ببناء وعي ما بعد حداثي على قاعدة: مؤسسات متقدمة، وطغيان قمعي للعقل، وهيمنة طويلة للنقد الأدبي (الجمالي)، وانعدام يقين هشّم أية محاولة للإمساك بنظام الأشياء، واتساع المؤسسة الثقافية الذكورية بسبب نشوء المقاومة النسوية... إلخ.

إن ردود أفعال الأُستاذ الغذامي، التي دفعته إلى إعلان موت النقد الأدبي (الواهن الوجود أصلاً) وإنشاء النقد الثقافي، هي ردود أفعال على واقع لا وجود له بالمطلق. واقع له وجود في الكتب اليسيرة التنقُّل. له وجود في الجهة الثانية من كرتنا الأرضية.

إن هذا التطواف الإيهامي بعيداً عن كل تماس مع الأرض والإنسان ينعكس، أول ما ينعكس، على لغة المعالجة النقدية. وأساليب كتّابنا ما بعد الحداثيين تكاد تكون واحدة في خصيصة الالتباس المشتركة، والتكرار، والتوليد العضلي للمصطلحات والصيغ الذهنية العارية من أي انتساب لما يحدث في الواقع المعرفي.

كلمة «الأنساق»، التي ترد في العنوان الجانبي لكتاب الأستاذ الغذامي، تكاد تتكرر مرات عديدة، هي ومشتقاتها، في كل صفحة: الوظيفة النسقية، العنصر النسقي، التفسير النسقي، الأبعاد النسقية، المضمر النسقي، أنساق الخطاب، العيب النسقي، حركة الأنساق الثقافية، الدلالة النسقية، الفعل النسقي في المضمر الدلالي للوظيفة النسقية في اللغة، المؤلف النسقي، التناقض النسقي، النص النسقي، أنساق التمثيل.. إلخ. وهي لا تختلف كثيراً عن الهيمنة العضلية لمفردة «الخطاب»، التي تلاحق القارئ في كل صفحة، دون أن يعرف خطأً بيانياً واحداً يستطيع فيه أن يتابع نمو فكرة ترتبط بواحدة من هذه الكلمات أو المصطلحات. ولغة الأستاذ الغذامي لا تبخل على القارئ بهذه الملاحقة المرهقة للصيغ، التي لم تخرج إلا من مختبر شخصي لا اتفاق عليه: المجاز الكلي، التورية الثقافية، الجملة الثقافية، المؤلف المعهود، المؤلف الضمني، المؤلف النموذجي، المؤلف الفعلي، المؤلف المضمر، المؤلف النسقي، المضمر الدلالي، معطيات الخطاب.. إلخ.

الطبيعة الملتبسة في لغة الغذامي ليست مقتصرة عليه بالتأكيد. إنها طبيعة شائعة في النقد الأدبي والنقد الثقافي هذه الأيام، إلى حد أنها أصبحت مقبولة لا عن رضا، حتى في الصحافة اليومية. وأحسب أنها وليدة مفارقة على شيء من التعقيد.

لقد سبق أن تحدثت عن دوافع الإيهام في فكرة المعاصرة مع الغرب، التي تجعل من أحدنا كاتباً ما بعد حداثي. ولقد شمل هذا الإيهام كثيرين من أجيال العقود الأخيرة. الآن أحب أن أتأمل الظرف، الذي لا يقل سيكولوجية، وراء توليد هذه الطبيعة الملتبسة للغتنا النقدية.

كتّاب البنيوية والتفكيكية ومعظم مذاهب ما بعد الحداثة يميلون إلى تعمّل لغة متعالية عادة. مصطلحية ومفتعلة. وهي مصدر شكوى في الثقافة الغربية عموماً. ولعل دريدا أحد أبرز أبطالها. قادر على توليد ما يشاء من مصطلح مثل Phallologocentrism, Phallocentrism, androcentrism: Centrism carnophollogo centrism... إلخ، دون أن يصغي إلى قارئه.

إلى جانب أن الكاتب العربي الـ «ما بعد حداثي» يقلد بمشروعية - بسبب معاصرته! - ما بعد حداثيي الغرب! نراه يخضع لمؤثر آخر داخلي هذه المرة: إنه حين يكتب، يكتب مستهدياً بلغة ما يقرأ فقط، في النص الغربي أو في النص المترجم عنه إلى العربية. لا يكتب مستهدياً بتساؤلات داخلية فيه، هذا إذا ما بقيت تساؤلاته الداخلية وليدة خبرة ثقافة هادفة، وخبرة وعي لحياته العربية المحيطة. لأن القراءة دون هدف تنويري تتحوّل إلى جدار هو نقيض البحث عن الحقيقة. الكتابة على هدى النص النقدي ما بعد الحداثي الغربي لغة مستلبة الإرادة، لأنها تفتقد إلى روح الكاتب الغائبة، ولأنها تفتقد إلى الطرف الآخر الحقيقي، طرف القارئ الغائب، وإلى الموضوع المشترك. إنها كتابة تتعامل مع أفكار دون جذورها، أي دون معنى بالتالي، مفرغة من مذاق الأرض التي أنبتتها، ولذلك فهي تتعضّل على الدوام، تلتبس على نفسها وعلى القارئ، لأن العربية تستقبلها بالعنت والغصب، ولا عهد لها بالمعارف

والتفاعلات الفكرية والاجتماعية والسياسية والعلمية التي وراءها. وحين يرسلها الكاتب على الورق، يرسل لغة هجينة، هلامية، يتوهّمها الكاتب ذات معنى، لأنها في ذهنه مرتبطة بمصدر إيحائها الغائب: النص الغربي، أو المترجم الذي كتب ما كتب مستهدياً به. إن «أرخنة النصوص، وتنصيص التاريخ، والتاريخانية الجديدة، والعلاقات النصوصية/التاريخية، والجملة الثقافية المتولدة عن الفعل النسقي في المضمر الدلالي للوظيفة النسقية في اللغة».. كل هذه لا شك ذات دلالة ما، ولكن في منطقة الوهم المعلقة في الفراغ بين النص النقدي الغربي، الذي يخلو من المعنى دون زمنه ومكانه، وبين ذهن الكاتب العربي الذي يطمع بظاهره الرياضي الشكلي. هذه الدلالة ذات سيادة اليوم في لغة النقد العربية، تشبه سيادة دلالات الحرية، واحترام الانسان، والمساواة، والديمقراطية، والثورة، والحب، والإخاء، في لغة أنظمتنا السياسية.

الأستاذ الغذامي فضّل غلبة هذه اللغة عن إرادة وغير إرادة معاً. إنه لا يَقنع، مثلاً، بصفة «النص الجماهيري»، أي الذي يُقرأ بكثرة، فيُلحقها بجملة «ويحظى بمقروئية عريضة». إن «مقروئية» هنا هي وليدة استيحاء النص النقدي الغربي، وتنطوي على ميل سيكولوجي للغة الاصطلاحية المتعالية. الأمر لن يقتصر على المفردة وصياغة الجملة بل يتّسع، وهذا هو الأخطر، إلى صياغة الأفكار وزوايا النظر النقدية في تفسير النص والظاهرة. ولذلك يعتمد المؤلف على «دلالة نسقية» يجدها في «الجملة الثقافية» - بعد أن وجد «الدلالة الصريحة» في «الجملة النحوية» و «الدلالة الضمنية» في «الجملة الأدبية». «الدلالة النسقية»: «ترتبط في علاقات متشابكة نشأت مع الزمن لتكون عنصراً

ثقافياً أخذ بالتشكل التدريجي إلى أن أصبح عنصراً فاعلاً، لكنه، وبسبب نشوئه التدريجي، تمكّن من التغلغل غير الملحوظ وظل كامناً هناك في أعماق الخطابات وظل يتنقل ما بين اللغة والذهن البشري فاعلاً أفعاله من دون رقيب نقدي لانشغال النقد بالجمالي أولاً ثم لقدرة العناصر النسقية على الكمون والاختفاء. وهو ما يمكنها من الفعل والتأثير غير المرصود وبالتالي تظل باقية ومتحكمة فينا وفي طرائق تفكيرنا، ومهما جرى لنا من تغيُّرات ثقافية أو حضارية تظل هذه التغيُّرات تغيُّرات شكلية لا تمس سوى الجوانب الخارجية. بسبب تحكم النسق فينا، حتى ليظهر الحداثي رجعياً والديموقراطي دكتاتوراً على الرغم من دعاوى الطلائعية والتعددية» (ص٧٢).

"الدلالة النسقية» تبدو هنا أقرب إلى شبح في حكاية خيالية تشكله عناصر خليطة لا تخضع لمنطق. أحياناً يلوح معنى لـ «السلوك الجمعي» الذي يتحدث عنه غوستاف لوبون، وأحياناً أخرى يلوح «اللاوعي الجمعي» لـ «يونگ». وأحياناً نتبيّن الأعراف، أو التكوين المزدوج والمتناقض للشخصية في المجتمعات غير المستقرة في مراحل التحول والاضطراب.. إلخ. إلا أن هذه التركيبة الهلامية لـ «النسق»، حين توصل إلى ظاهرة الوجه الخفي والقناع الظاهر، «حتى ليظهر الحداثي رجعياً والديمقراطي دكتاتوراً»، تبدو تركيبة لفظية خادعة، لأنها تتحدث عن مرض اجتماعي ظاهر الأعراض، أو سياسي نعرفه في أركان العالم الثالث، وحتى العالم المتقدم. ولا يحتاج نظرية تميت «النقد الأدبي» وتعلن «النقد الثقافي» الجديد!

إن «اختراع الفحل» والفحولة في مجتمع قبلي، حربي، صحراوي،

كل حركة فيه مغامرة، باتجاه الآخر أو الطبيعة، إنما هو نتيجة جد طبيعية لهيمنة الرجل. وإن عائشة التي قادت جيشاً ضد علي بن أبي طالب لم تقده إلا بشخصية «زوجة الرسول». الثقافة في الحضارة اليونانية لم تعلن إلا هيمنة هذه الفحولة والذكورة، في الملحمة، والدراما، والشعر الغنائي. وكذلك الحضارة الحديثة. وحركة «النسوية» تحاول أن تلقي إضاءات، بروح مضادة، على هذه الهيمنة.

ومشكلة شاعر مثل نزار قباني ليست في تجسيد ظاهرة الفحولة، التي هي «إرث أسلافه من الفحول». فهو شاعر فعل ما فعله كتّاب الغزل من قبل، ولكنه ذهب بعيداً في إبراز عناصر فحولته في وجه الأنثى لأسباب لم يكن نزار مبدعاً فيها، بل وعياً ملحقاً بالظرف. الشاعر العربي كان يكتب قصيدة غزل باتجاه امرأة بعينها، حتى لو شاعت القصيدة وحفظها النساء والرجال. الشاعر اليوم يكتب قصيدة غزل لامرأة ما، لكل امرأة، بسبب نشر الكتاب واتساع سوقه. وبسبب الصنعة وحدها، والهوة بين القصيدة كفن وبين خبرة الشاعر الداخلية، أصبح نزار قباني يكتب فسيفساءً جمالية خالصة لا علاقة لها بحقيقة مشاعره وأفكاره، أو بحقيقة مرحلة عمره شاباً، كهلاً، وشيخاً.

الأستاذ الغذامي أعجبته نظرية العناصر المهمشة اجتماعياً، التي أرسلها فوكو، ووجدت أرضاً خصبة لها في الولايات المتحدة وجامعاتها، وأراد أن يرسلها هو الآخر ولكن إلى واقع، على النقيض، في بدائيته وبساطته ووطأة موروثه.

ان قصائد نزار قباني، في مجموعته الأولى «طفولة نهد» (١٩٤٧) لم تكن، في رأي الأستاذ الغذامي، إلا «رداً نسقياً على

ظهور نازك الملائكة»، في قصائدها الحرة من قيد وحدة البيت التقليدية، لأن مشروع الشعر الحر عند نازك، بوصفه حادثة ثقافية، هو «مسعى ثقافي لكسر عمود الفحولة، وإحلال نسق بديل ينطوي على قيم جديدة تنتصر للمهمش والمؤنث والمهمل» (ص ٢٤٥).

هذا الصدى الميكانيكي المصنوع لنظرية فوكو يحار أين يضع ريادة بدر شاكر السياب داخل «المسعى الثقافي لكسر عمود الفحولة» هذا، وأين يضع التالين له، وهم فحول جميعاً!

السيّاب مع نازك الملائكة يكسران عمود الفحولة في حركة الشعر الحر، وكل ما هو أدبي في هذه الحركة، ليس إلا قناعاً، أو أداة «لخطاب ينطوي على نسق عميق يتوسّل بالجمالي لكي يمرر رسالته ويفرس تأثيره». وكذلك الأمر مع نزار قباني وأدونيس، اللذين يمثلان النسق الفحولي، الذي تحاول نازك الملائكة والسياب كسر عموده لصالح المهمّش والمؤنّث والمهمل.

ونحن، لكي نتعرف حقاً على المهمش والمؤنث والمهمل، علينا أن نرجع إلى كتابات فوكو حولهم في فرنسا الستينيات المضطربة. لأن كل كتب الأستاذ الغذامي لن تعيننا على ذلك، حتى لو واصل تكرار مفردات النسق والخطاب واستقبال المهمش وطرد المتن، إلى ما لا نهاية. لأن اعتماد بناء مجتمع جديد على هذا المهمش والمؤنث والمهمل يحتاج إلى إضافة: طبقة عاملة وطبقة غير عاملة من جنس النساء، أو السجناء، والمنحرفين الجنسيين، والمرضى العقلانيين، بطبيعة فرنسية أو أوروبية أو غربية عامة. وحتى لو تم ذلك بكل هذه اللحمة والسدى الغربيين، فسنقع على «ما بعد حداثة» ليست مقنعة لدى كثيرين في

ثقافة الغرب النقدية. فلم التعجل في حشر نازك الملائكة والسياب ونزار قباني وأدونيس في الشبكة النظرية المعقدة لـ «ما بعد الحداثة» الغربية، في حين يمكن رؤيتهم، هم ومآزقهم وتطلعاتهم، عبر شبكة الموروث وتحدّيه، وحاضر الحضارة الغربية الذي يلغي كل حاضر سواه وتحديه، والعلاقة الملتبسة مع الحداثة، وعلاقة وضوح الرؤية بسعة وعمق المعرفة، وهل هناك سعة وعمق معرفة حقاً، وعبر شبكة لمن نكتب؟ ولماذا نكتب؟.. إلخ.

ما وراء اختراع الصمّت

على امتداد النصف الثاني من الكتاب نقع على عدد من المراجعات النقدية بشأن ظواهر في الشعر العربي والأعراف العربية سلبية تماماً، كالميل إلى الصنعة، والهوة بين النص الشعري (الأدب) وبين الحكاية حولها (الحياة)، وظاهرة تضخم الأنا، وظاهرة الفحولة التي تقرن بظاهرة الطاغية المتسلط، وظاهرة قناع الحداثة الذي يخفي تخلفاً ورجعية.. إلخ. وموقف الأستاذ الغذامي فيها واضح لا شائبة فيه، إلا شائبة غموض علاقته أو ارتباطه بفكرة دلالة النسق، وكل النظريات ما بعد الحداثية التي استعرضها في النصف الأول من الكتاب، وهي نظريات خرجت، كما أشرنا، من عمق الشارع الغربي المضطرب - منذ الستينيات - اضطراباً لا علاقة له مطلقاً باضطراب حياتنا الاجتماعية والسياسية والثقافية الفقيرة والبسيطة.

إن علاقة موقف الأُستاذ الغذامي بتلك النظريات، وبثمرتها المصنوعة في «نقده الثقافي»، والتي دفعته إلى رؤية تجديد نازك الملائكة والسياب الشعريين كمسعى لكسر عمود الفحولة والانتصار للمهمّش والمؤنث، جعلته يتعامل مع التاريخ والنصوص بالطريقة ذاتها التي تعامل بها مع توليد المصطلح، مطلقاً العنان، في كليهما، لطاقة الخيال. فلك أن تضيف إلى الانتصار للمهمش والمؤنث كل رثائيات

الخنساء وغلاميات وخمريات أبي نواس وانكفاءات أبي العلاء المعري على النفس.. إلخ. لأن الأستاذ الغذامي لم يترك كوابح أمام رغبة مخيّلته في التأويل، فهو يقرأ مصطلح «الطبقات» - طبقات الشعراء -، وهو مصطلح أفرزته الذائقة النقدية، باعتباره حصيلة موقف فحولي «ضد الآخر الضعيف والشعبي وغير الشعري والمؤنث» (ص١٣٢). ويقرأ إكبار الأوائل شعرياً بذات الطريقة. مع أن الميل لإكبار الماضي وأمم الماضي وشعراء الماضي غريزي لدى الإنسان كإنسان، ووراءه علل سيكولوجية درسها علم النفس باستفاضة. ولكن الأستاذ الغذامي يريد أن يولد من التاريخ ظواهر على هوى فهمه الفوكوي للمتن والمهمش. فالرسالة الثقافية التي ينطوي عليها الشعر انتقلت «من فحولة القبيلة إلى فحولة الفرد» (ص١٠٤) بسبب «فن المديح» الذي جعل الشاعر، وقد كان صوت القبيلة، يتخلى عن دوره ليهتم بمصلحته الخاصة أكثر. وهذا التوصيف يبدو عابراً وطبيعياً لو لم يحاول المؤلف ربطه بما يريده من النسق (أو دلالة النسق، أو جملة النسق، أو المضمر النسقي، أو أنساق الخطاب.. إلخ)، فيجعل من فن المديح، الذي حول فحولة القبيلة إلى فحولة فرد، علة نسق ثقافي حوّل بدوره قيم القبيلة «إلى قيم فردية أولاً، ثم تحولت عبر انغراسها في النسيج اللغوي إلى قيم نمطية للشخصية الثقافية للإنسان العربي، وبما أن النسق هو نسق التأثير لا نسق الإقناع فإن النفس العربية قد جرى تدجينها لتكون نفساً انفعالية تستجيب لدواعي الوجدان أكثر من استجابتها لدواعي التفكير..» (ص١٠٥).

«فن المديح»، الذي ظهر بفعل ظهور «شاعرين جريئين لم يكترثا بالأعراف الثقافية..» (ص١٤٨)، خلق طبيعة ثابتة للفرد العربي وللأمة. أي أنه خلق أمة. هكذا يشاء «النقد الثقافي».

إنني أتخيّل المتابعة الذهنية للظواهر الاجتماعية والسياسية والثقافية في تيار «ما بعد الحداثة» العربية متابعة خيالية تتم على الورق، تماماً كما تتم العمليات الرياضية. تأخذ الظاهرة الحيّة وتولد منها مجموعة كيانات لغوية، قادرة مثل الشعر على التماس والخلاف مع بعضها، وعلى التقاطع والتفرع وتوليد النتائج. والنتائج عادة ما تكون مدهشة في لامنطقيّتها. وكاتب «ما بعد الحداثة» لا يتورّع عن ذلك، بل يفيض نشاطاً لغوياً في التوليد، ما دام الأمر جديداً ومفاجئاً كله!

إن اكتشاف الأستاذ الغذامي أن «الكلام ليس مخترعاً ثقافياً، وإنما الصمت هو المخترع الثقافي» هو واحد من هذه الفيوضات اللغوية. ومثال من أمثلة المتابعة الخيالية، التي تتم وتنضج على الورق. على أنها، للأسف، تمس الإنسان الحي ومصيره. فالمؤلف يحفظ في مخيّلته نتيجة جاهزة يحاول، عبر معادلة ذهنية، توفير ما يسوغها من معادلات لغوية. فهو يتحدث عن «أن علاقة الإنسان مع اللغة قد مرّت بتطورات عديدة، وأخطر هذه التطورات هو ظهور الخطاب الثقافي، في مرحلة مبكرة من مراحل التاريخ. وبعد أن كان الكلام حراً وتلقائياً أخذ يكتسب سمات جديدة.. حينما بدأ يتكشف للإنسان الأول أن الكلام يقدم وظيفة سياسية اجتماعية.. وظهرت الخطابة والشعر، حيث صار كل منهما يقدم وظيفة جماعية.. هنا حدث انفصام بين الذات الناطقة والإحاطة المرجعية (يقصد المؤلف الجماعة أو الجمهور!)، وصار ضمير الكلام يعود على جموع لا تنطق كلها في وقت واحد، ولكن الناطق ينوب عنهم.

"هنا بدأت تنشأ الشروط على الكلام، وصار من شرط الخطيب والشاعر أن يتكلم باسم قومه وحسب شروطهم. وهنا جرى اختراع الصمت، فالذي لا تفوّضه الجماعة للحديث والخطابة يجب أن يصمت...

ولكن كيف جرى ضبط العملية وكيف تم توزيع الأدوار بين النطق والصمت..؟» (ص٢٠٤).

في المتابعة يبدو الكلام راصداً لعلاقة الإنسان، كإنسان حيث يكون، مع اللغة، وهي حقاً مرت بتطورات عديدة. ولكننا سرعان ما نسمع إشارة إلى «الخطيب والشاعر وقد صار يتكلم باسم قومه وحسب شروطهم»، فنشعر أن المؤلف ينتقل، بغفلة من المنطق، من العام إلى الخاص. من ظاهرة الإنسان كناطق إلى ظاهرة العربي القبائلي. ثم نعرف أن هذه الانتقالة هي واحدة في شبكة انتقالات متسارعة للوصول إلى نتيجة جاهزة تقول إن شاعراً كنزار قباني يدعو «إلى إقامة قوة ردع عسكرية أدبية لإسكات ناقديه وخصومه» (ص٢٠٥).

الانتقالات تتم على الشكل التالي: «حينما ظهرت الوظيفة الثقافية للكلام.. حدثت التغييرات التي أصبحت قوانين نسقية، فالشاعر بما أنه صار صوت القبيلة فإنه لا بد أن يكون صوتاً قوياً.. يعلو على الأنداد والخصوم معاً، وهذا هو شرط الهيبة والتميُّز، ومن هذه صفته فهو الذي سيكون الفحل».. وهذا طبعاً أدّى إلى ظهور الفحل.. وإن من أوائل منجزات الفحول هو إسكات الخصوم، وهذه هي المهمة الفعلية لوظيفة الشعر منذ النشأة وحتى اليوم..، هنا تصاحب ظهور الفحل مع شرط إسكات الآخر وهذا هو معنى الفحولة، ثم إن نشوء الأعراف الثقافية صار يتحكم بمواصفات الخطاب، الشكلي منها والمنطقي. وهذا أوجد قائمة من المستهجنات أولاً، ومن المستهجنات تولدت الممنوعات الثقافية، مما اقتضى اختراع الصمت والترغيب فيه أحياناً أو فرضه أحياناً أخرى.

"ويسرد لنا الجاحظ قائمة بالصفات التي تطلقها الثقافة على من يصمت من باب تحبيب الصمت للناس، ومن ذلك تسمية الصامت حليماً، والساكت لبيباً والمطرق مفكراً، والصمت حكمة» (ص٢٠٦).

وهكذا يوصلنا الأستاذ الغذامي إلى هذه "الحقيقة!" المفاجئة حول الصمت، الذي كنا نحن، أبناء آدم في ثقافات الأرض جميعها، نحسبه فضيلة. وهو إذ يخص العرب بهذه النقيصة، التي جعلت الكلام من فضة والصمت من ذهب، أراها مثلاً شائعاً في الانكليزية والألمانية ولغات العالم، ربما، كلها.

ولكن، هل قاد البحث عن الحقيقة الأستاذ الغذامي إلى نتيجة كهذه، أم قاده «نسق» التفكير ما بعد الحداثي، أو اللغة ما بعد الحداثية؟!

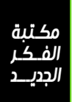
إن أكثر من شاهدٍ في الكتاب يؤكد الرأي الثاني. ولنتأمل كيف يعالج بعض «المدونات الشعرية/السردية» (يعني النص الشعري وأخبار الشعراء!).

هل التأويل فن لغوي؟

تراجم الشعراء والأعلام جملة تعتمد على الأخبار والحكايات في أساليب التأليف للكتب القديمة، وخير نموذج لها «كتاب الأغاني» لأبي الفرج الأصفهاني. «والحكاية دائماً ما تأتي في الموروث كسند يسند الشعر ويفسره... والشعر في حقيقة تكوينه الأصلية هو كشف وبوح، ولكن الحكي هو تقنُّع وتستُّر، ولذا فإن ما لا يمكن قوله في العلن هو ما تتولى الحكاية التعامل معه، ومن ثم فإن الحكايات مخزن نسقي مهم... » (ص٢٠٧).

الأستاذ الغذامي يخرج من البديهة، وهي الطبيعة الإخبارية لكتب الأدب، إلى التأويل الخيالي الذي تنسج خيوطه المغامرة اللغوية «الشعر.. كشف وبوح، ولكن الحكي تقنع وتستر.. »! ولا أعرف من أي استدلال منطقي خرجت هذه القناعة إن لم تكن من محض لعب لغوي عرفته أساليب «ما بعد الحداثة» العربية.

وهو يختار أحد الشواهد الاخبارية ليتعامل معه بذات الطريقة في التأويل الخيالي، وهو خبر (صحيفة المتلمس) المعروف: تقول الحكاية إن فتى طلعة اسمه طرفة بن العبد سمع الشاعر عبد المسيح بن جرير الملقب بالمتلمس ينشد بيتاً من الشعر وصف فيه الجمل بإحدى صفات الناقة دون أن يلحظ المتلمس ذلك فقال له طرفة في مشهد من الناس: لقد



استنوق الجمل، فنظر المتلمس إلى الفتى وقال له: أخرج لسانك، فأخرجه، فأشار المتلمس إلى لسان طرفة ورأسه وقال: ويل لهذا من هذا، (ويل لرأسك من لسانك)... ونشأ الفتى طرفة بعد ذلك هجاء... وعلم الملك عن هجاء طرفة له، كما علم بهجاء المتلمس له أيضاً... تظاهر أمامهما أنه يريد مكافأتهما، وأخبرهما أنه عمل كتابين إلى عامله بالبحرين يأمره بمكافأة الشاعرين.. غير أن ما في الرسالة هو أمر بقتلهما وهما لا يحسنان القراءة، في طريقهما إلى البحرين رأى المتلمس شيخاً شديد القذارة فسخر منه واتّهمه بالحمق، إلا أن الرجل أجابه بأن الأحمق من يحمل حتفه على كتفه. فاستراب المتلمس وأقرأ الرسالة غلاماً رآه وعرف ما فيها وحذر طرفة ولكن طرفة لم يصدق، وأصر على الذهاب وحده إلى البحرين وقتل هناك.

يقول الأستاذ الغذامي: «هذه حكاية تنطوي على حزمة من الأنساق، حيث نجد فيها التناقضات النسقية كلها، فهي مع الفحل وضده في آن» وهي «صورة ساخرة يبدو عليها الاستهزاء بالرمز الثقافي الرسمي» (المتلمس كما يبدو) وهي «حكاية تحمل جرثومتها النسقية من داخلها» لأنها تتحدث عن ثلاثة فحول متصارعة لا متوافقة! مع أن الذي ينتصر هو الأكثر فحولة (الملك والمتلمس)، والذي يموت هو الأقل (طرفة)... «وتتمحور الحكاية حول جملة (ويل لهذا من هذا)، وهي جملة ثقافية.. ولذا فإنها ذات أبعاد نسقية، فالجملة قيلت إثر مواجهة بين فتى يافع لم يصلب عوده النسقي وقتها ولم يسجل اسمه في دفتر الفحول حينها، ولقد تفوّه الفتى طرفة بكلام فيه نقد ومواجهة ضد فحل رسمي، فاستنكر عليه معنى أحد أبياته وحكم حكماً جزئياً حيث قال:

استنوق الجمل، وهذه جملة صارخة في معارضتها وفي مواجهتها حيث سلب من الفحل فحولته، وأحال قوله إلى الأنوثة، وهنا حكم الشاعر الفحل على الفتى بالموت، ويل لرأسك من لسانك» (ص٢٠٩ - ٢١٠).

الأمر لن يتوقّف عند هذا:

«في حكاية طرفة تتكشف لنا وسائل الثقافة وحيلها النسقية الماكرة، فالحكاية تقوم على تكوين دلالي مركب، تضمن فيه الثقافة حقوق التراتب الطبقي بما أن ذلك تكوين نسقي جوهري، فطرفة يعتبر في عرف هذا النسق مجرماً تجب معاقبته لأنه لم يلتزم بحقوق العلاقات الفحولية، هذا هو الغطاء الذي تتوسل به ثقافة المعارضة لتمرر معارضتها، حيث تبدو في الحكاية وكأنها تحافظ على حقوق التراتب الطبقي حسب مواصفاته النسقية، غير أن النص يضمر بعداً آخر وهو بعد يقوم على تورية ثقافية، تخفي المغزى عن أعين الرقيب النسقي، فالحكاية تضمر السخرية من النسق الفحولي، حيث تفضح رموز هذا النسق، وتعتمد في ذلك على كشف لعبة الصراع بين أنساق الهيمنة الثقافية ورموزها، كما هي مقررة في الثقافة الشعرية الرسمية، ونرى في ذلك صراع الفحول. بين المادح والممدوح، وبين الشاعر والشاعر، فالمتلمس وطرفة يؤديان وظيفة نسقية من حيث أن الحكاية تظهرهما في عمل مزدوج من المديح والهجاء مع الشخص ذاته الذي يظهر ممدوحاً ومهجواً في آن، ثم أن الملك يقدم أعطيته على شكل ميتة مرسومة، ثم أن الشاعرين يظهران أمام شيخ الحيرة أحمقين في حين يدّعيان الحكمة، وهذا يعني أن الحكاية حبكت لتقدم رموز الفحولة في صورة هزلية لتسخر من هذه الرموز عبر غطاء السرد والحكي. ويكفي أن شيخ القمل

ظهر في الحكاية أحكم من فحول الثقافة. وهذا يبيّن لنا الفارق النوعي بين الخطاب الشعري والخطاب السردي، حيث تجري في السرد تعرية النموذج الفحولي وعرضه بصورة ساخرة وهزلية مع كشف عيوبه وإبرازها على نقيض التأسيس الشعري الفارق في نسقيّته» (ص٢١٣ - ٢١٤).

تعمّدت إيراد هذا النص للحكاية وتأويلها كاملاً، بالرغم من وطأة لفظة النسق ومشتقاتها، لأن التأويل ما بعد الحداثي العربي ليس إلا فنّاً من فنون النثر، على القارئ أن يتابع شبكة الصياغة فيه وكيف تولد من ذاتها صوراً وأفكاراً لا علاقة لها بالحدث موضوع التأويل. وللقارئ أن يتخيّل مئات الآلاف من الأخبار والحكايات في كتب التاريخ والأدب، بكل تناقضاتها واختلافاتها، وهي محاطة برغبة في التأويل على منهج «النقد الثقافي» للأستاذ الغذامي. فما الذي يحدث لو أن حكاية طرفة تاريخية حقاً، وليست رمزية صاغها اللاوعي الجمعي شأن الأسطورة؟ وما الذي يحدث مع حكاية شبيهة يذهب فيها شاعر مثل طرفة ويكرم من قبل الوالي ولا يقتل؟ أو حكاية شاعر صغير مثل طرفة يحتضنه شاعر أكبر منه ويرعاه؟ تماماً، كما قد يخرج باحث ليؤكد بالدليل القاطع بأن الحداثة الشعرية قد بدأت على يد (شاعر) غير (الشاعرة) نازك، وقبل تجربتها بسنوات؟

إن هناك عشرات الحكايات مثل حكاية المتلمس مع طرفة، لا تعبّر إلا عن إعجاب كامن كمون الغريزة في الإنسان تجاه الموهبة الخارقة لدى الصغار، وإشارة المتلمس (ويل لهذا من هذا) لا تدلّ إلا على هذا الإعجاب بالمدهش. ولدينا شواهد من حياة شعراء ومبدعين في كتب الأدب كأبي نواس والمعري وزرياب لا يحصيها العد.

إن الفهم الملتبس لموضوعة الفحل والمؤنث، المتن والهامشي، عند الأستاذ الغذامي يجعل متابعة الشاهد التراثي وتأويله خيالاً مسلياً

حقاً. هذا شاهد آخر أنتخبه وأضعه كما هو، دون تعليق، أمام القارئ:

«يروي الجاحظ عن امرأة أعرابية اسمها (غنية) كان لها «ابن شديد العرامة، كثير التلفت إلى الناس، مع ضعف أسر، ودقة عظم، فواثب مرة فتى من الاعراب، فقطع الفتى أنفه، وأخذت غنية دية أنفه، فحسنت حالها بعد فقر مدقع، ثم واثب آخر، فقطع أُذنه فأخذت الدية، فزادت دية أُذنه من المال وحسن الحال، ثم واثب بعد ذلك آخر، فقطع شفته، فلما رأت ما قد صار عندها من الإبل والغنم والمتاع والكسب بجوارح ابنها، حسن رأيها فيه فذكرته في أرجوزة لها تقول فيها:

أحلف بالمروة يوماً والصفا

إنك خير من تفاريق العصا

«... بطلة الحكاية اسمها غنية ولكن هذه الغنية فقيرة مدقعة، وهذا مأزق لغوي يعري منطق اللغة ونسقيتها، من حيث انشطار الدلالة بين الاسم والمسمى، فالغنية ليست غنية، كما أن الفقيرة ليست فقيرة، إذ جرى حجب فقر المرأة عن الأنظار مذ كان اسمها غنية، مع أنها ليست غنية. وهذا المأزق اللغوي النسقي هو ما راحت الحكاية تحاول معالجته، ولكنها تعالجه بطريقة ساخرة، مما يجعلها تمعن في السخرية من النموذج المؤسساتي في التعبير ومن مؤسسة المجاز التي تسمح بأن تدل المسميات على غير ما تعني، ولا تقيم علاقة منطقية بين الاسم والمسمى، وليس يعني المؤسسة المجازية أن تكون المرأة غنية أو لا تكون، وقد منحتها هذا الاسم، كما لا يعنيها أن تعلن عن فقرها عبر نظام التسمية، فالمجاز والحقيقة شيئان غير متلازمين، وهنا يأتي الجاحظ الساخر ليوظف الاستطراد في مواجهة المتن، ويجلب هذه القصة التي ستتولى تصحيح الخطأ اللغوي وتحول المرأة إلى امرأة غنية فعلاً، اسماً ومسمى.

ولكن كيف تفعل ذلك..؟

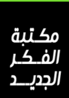
إنها تفعله بطريقة تمعن في السخرية والفضح في مواجهة المتن فتأخذ رموز المتن كلها وتضعها تحت المبضع. وتجلب فتى ذكراً وتأخذ أكثر الواجهات الذكورية وهي الوجه، فتأخذ في تقطيعه إرباً، ثم تعري لغة الذكر، فهو فتى عَرامة، أي أنه سليط اللسان يتطاول في القول مع التباهي بنفسه، والتعرض للآخرين، وهذه هي صفات النسق الشعري الذي يوظف اللغة كقيمة ذاتية سلطوية تقوم على الادعاء والاعتداء اللفظي، وكأن الحكاية هنا ترسم صورة هزلية للفحل النسقي/الشعري عبر صيغة ابن غنية، ثم عبر وضعه في امتحان صارم لمواجهة دعواه وتحمل تبعات سلاطته وتسلطه.. إلخ» (ص٢٢٧ - ٢٢٨).

إذا جردت كتاب الغذامي «النقد الثقافي» من كل خلفية النظريات ما بعد الحداثية الغربية، التي تبدو لصيقة ويتيمة، ومن ركام اللغة الاصطلاحية المتولدة عنها، والتي تفتقد إلى الطبيعية بحيث تبدو وطأتها على العربية شاقة، ومن الشواهد التراثية المعدودة وتأويلاتها الخيالية المبتدعة، لَتَبَقّت بين يديك بضعة انطباعات حول ظواهر في الشعر العربي لا تخفى على أحد، وتشكل جاذبية للمعالجة بين القراء والنقاد والدارسين هذه الأيام . وهذه الانطباعات قد تؤلف مادة مقال لا يتجاوز الصفحات العشرة. ولكن الناقد الـ «ما بعد حداثي» في الأستاذ الغذامي شاء أن يعلن موت النقد الأدبي على طريقة نيتشه في موت الله، ورولان بارت في موت المؤلف، وأن يضع نظرية بديلة هي «النقد الثقافي»، دون محاذير من أن أدبنا الحديث ما زال يفتقر إلى أبسط قاعدة للنقد الأدبي، ولتأويل النص وحتى لقراءته.

(لندن، ٢٠٠١)

القسم الثاني

هادي العلوي
وملاذ المدينة الفاضلة



في السنتين الأخيرتين اعتدت زيارةَ دمشق، لأُقيم فيها بضعة أسابيع، لا أكاد أخرج عن الدورة اليومية المألوفة بين المحطات الثلاث: بيت حسن العلوي، بيت هادي العلوي، و"دار المدى" للنشر. فلي مع هذه المحطات إرث صداقة بعيدة. ولعلها مع البيتين الأولين ترجع الى عهد الطفولة الأولى، فقد كان هادي وحسن يقيمان مع أُمهما في محلتنا "العباسية" حيث ينتسبون، ثم تزوّجا ودفعت بهما أقدار الحياة كلاً الى شاطئ. ولكن انتماءهما الى هذه المحلة الوديعة، آسرة البساطة، ظل على حاله ثابتاً ثبات نخيلها. حتى بعد أن اقتُلع أهاليها، وجُفّلوا عن أماكنهم، واستولت عوائل أبناء قرية "العوجة" على أراضي البيوت الطينية الآمنة تحت ظلال الكالبتوس. هناك لمْ يُبقِ التتار الجدد أثراً لجذور الباذنجان واللوبية والجت. بنوا حصونهم على ضفاف دجلة بين قصري "الجمهوري" و "المجلس الوطني". لأن العباسية كانت مستودع الظلال بين هذين الصرحين الملكيين، حيث لم يكن للجمهوريين فضل في لبنة واحدة من لبناته. ولا للإنقلابيين بعدهم خِلة ولا علامة تليق به. طردوا أهاليها واستولوا بالقوة على تلك الإطلالة العامرة حيث كنّا، جيلاً بعد جيل، نحدّق في انحدارة الماء الخالدة، ونحصي سلالة الأسماك.

من تلك السنوات الأولى، السنوات الأخيرة من الخمسينيات، يوم كنت صبياً لا أحسن استيعاب ما أقرأ، ما زلتُ أحتفظ في الذاكرة

ببضعة أشياء صغيرة ارتبطت بسيماء العباسية. تماماً كما ارتبط الچرغد والفوطة والعباءة بهيئات أُمهاتنا. من هذه الأشياء: رائحة "فوح" التمن ساعة المغرب مع عودة أبي من مقهاه. صوت علوان الهندية وهو يتوعَّد الصبيان سارقي بيذنجانه. هيئة أحمد العيسى مقرفصاً فوق حاجز السُد، في حالة تأهُّب قصوى، وهو يترقب سمكة مزهورة غير مرئية. ثم هذه العجاجة التي تثور في بيت السيد مرتين أو ثلاث في اليوم الواحد. ولقد ألف الناس ذلك، فتجد أحدهم يردد دون مبالاة: "لا شيء، سيد هادي وحساني عادوا الى خلاف الأفكار". وكنت أسمع بخلاف الأفكار وأعجب. والى اليوم من أيام الإقامة الدمشقية لا يكاد ينتهي لقاء هادي العلوي وحسن العلوي بسلام. خلاف الأفكار له جذور في تربة العباسية. ألم يكن حجي رجب قومياً على هوى أبنائه ومعادياً للزعيم، في حين يُقسم أخوه الشيخ حسون بأن الزعيم عامر القلب بحب آل البيت؟ والجذور التي ترعاها العباسية لن تموت، لأن كلاً من هادي العلوي وحسن العلوي حريص على رعاية هذه الجذور، أمين لصوت النسغ فيها.

كل زيارة لي لهادي العلوي في بيته على إحدى مرتفعات دمَّر، والتي تبدأ وتنتهي بخلاف، يقول لي: إسمع، في المرة القادمة دعنا نتحدث عن العباسية وحدها. فأُوافق. لأن الحديث عن بيوتنا القديمة وأهلنا القدامى سرعان ما يجعل كل كلمات الخلاف وأفكار الخلاف قبض ريح. ولكن هادي كان ينطوي على أكثر من شخص، وما كنت أحسن الحديث والمنادمة إلا مع شخصين من هؤلاء: الشخص العالم فيه، وابن العباسية بطبيعته الشعبية عميقة الجذور. بالرغم من أنه ما كان ليلين

لهذين الشخصين في داخله، بل يفضل عليهما الشخص الثالث فيه، شخص الإديولوجي، المناضل. حينها أرتد عاجزاً.

كنت ألتقي هادي العلوي في أواخر الستينيات، وعلى امتداد السبعينيات كثيراً. وكانت طبائع الشاعر فيه لا تغيب عن خاطري: احتدام الطبع، يسر الاستجابة وردود الأفعال، براءة المشاعر العصية على خبرة الحياة، التشبث برضاءات اليقين حيث تكون، الميل الى الخروج من أسر الحسي الى طلاقة المجرد، المسحة الدينية الدفينة التي تُدفئ كل التساؤلات بالدم الحار، عنف الطبع المتقلب الذي يتقاطع، بصورة حادة، مع كيان سهل المكسر، ميالٍ الى الرأفة والدعة والرقة. طبائع الشاعر هذه، أو الكائن الشاعري، تتدفّق داخل كيان ربط مصيره بالأفكار، بالدرس والعلم في أكثر أركان هذا الدرس والعلم مشقة ووعورة، وهي تتطلع دوماً لأن تكون عقائد. كنت أتأمّل هادي العلوي بين جناحين محلّقين شديدي التعارض، متطرفين في المنحى والاتجاه: فيض المشاعر المضطربة المتشككة المتسائلة، وخطوات العقل التي تخطو صارمة رتيبة داخل إضاءة اليقين.

ومع أن السبيل انقطع بيننا لسنوات، إلا أن النظرة المتأمّلة لم تنقطع عن المراقبة، وأن النظرة المراقبة لم تكشف عن جناح ثالث للتحليق بين الجناحين المتعارضين. ولكن ما حدث على امتداد السنوات الطوال، هو هذا الطيران المضطرب الساعي الى عقلنة المشاعر، والى إضفاء ضرب من التوازن على النفس بمعايير الفكر الفلسفي، ومعايير خبرة التاريخ. ولكن هيهات، فقد كان هادي العلوي على العكس، مع السنوات يشعْرن العقل، إن صحَ التعبير، ويضفي على التساؤلات والحيرات هالة

الإجابات الرضيّة، مستعيناً لا بالفلسفة العقلية، بل بفيوضات التصوف الروحية. مستسلماً، عن إرادة أو غير إرادة، للمصب الدافئ الذي يتصالح فيه الشاعر والمفكر، مصالحة سلبية. أي أن كلاً منهما يتنازل عن الطرف الايجابي في مسعاه، طرف العناية بالإنسان والانتصار له، من أجل الانتصار للفكرة وتقديسها. إن مصب التصوف، الذي ينتصب فيه جناح "التروحن"، لا "التعقلن"، معافى، بالقوة ذاتها التي ينتصب فيها جناح "التذاهن مع المطلق" بدل الاستسلام للزمن الأرضي، هو أخصب مصب للتجربة الشعرية. ولكنه ينطوي على خطورة مريعة حين يُستثمر لصالح الفكر السياسي، أو الفعل السياسي. وهذا ما حدث مع هادي العلوي، في مصطرع الشاعر التصوفي فيه، والداعية العقائدي. كان يمكن للأول فيه أن يقود الى أُفق رحب، عادة ما تنطوي عليه التجربة الشعرية الفردية. لكن انتصار الثاني فيه قاده الى أُفق "اليوتوبيا" الضيّق، والخطير.

لقد صفّى هادي العلوي حسابه مع الحياة، كشاعر، واختلق كياناً ذهنياً للحياة في هذه اليوتوبيا، التي وضع كتابها تحت جناحه، وحلّق بعيداً.

٢

في هذه الأيام، وأنا أتعجل في إعداد مخطوطات لي علها تكون جاهزة للناشر في أكتوبر القادم، شهر زيارتي الموعودة لدمشق، كنت أنوى حاجة جدّية لدى هادي العلوي. كنت سأقول له: قرأت "الإشارات الإلهية" للتوحيدي، ولأني لم أدرك عدداً من مرامي هذا الكتاب الذي تولّعت به، فسأقترح أن أقرأ الكتاب على يديه. وسيفرح العلوي لهذا المقترح، الذي يعيد روحه الى رحاب الدرس الذي ألفه الأوائل. وستكون فرصة للقاءات عديدة بيني وبينه تحت مظلة كاتب يضيق بخلاف الأفكار المجردة، ويؤلب للغة الوجدان والمشاعر. كنت واثقاً أن هادي سيوفّر لي أكثر من مفتاح لإشارات أبي حيان، لأنني وقد قرأت كتاب "مدارات صوفية"، ألذي أصدره العلوي عن "دار المدى" قبل عام، قد أدركت مدى الإحاطة لديه لأفق هذا التيار الإسلامي المتدفّق. ولكن لدي بضعة خلافات لن أخفيها عنه، وسيتقبل وجهات نظري بترحاب، إذا ما هيأت لذلك مناخ إكبار وإعجاب يطمئن إليه.

وما كنت، في كل مرة ألتقيه فيها، دون طيف مخاوف ينتابني بشأن صحته. هل تُرى سألتقيه هذه المارة لنقرأ "الإشارات الإلهية" سوية؟ ألم يتصل بي حسن العلوي قبل شهرين من الزمان، من دمشق، ليقول لي إنه جاء تواً من المستشفى، بعد ان تأكد أن أخاه قد عاد الى الحياة فيها ثانية؟!

كان الاختناق الرئوي الذي حلّ به قد أوقف قلبه عن النبض تماماً. إلا أن صحته سرعان ما عادت الى حالها. ولكن هذه الحال ما كانت لتدفع أحداً الى الطمأنينة. فالرجل مهزوز البنية كثير العلل. والأسوأ من ذلك أن درسه المتواصل، ومثابرته العلمية التي لا تحفل بحاجة الجسد الى الراحة، رهينة انفعال دائم، وحماسة يغلب عليها الغيظ والغضب. كانت جميعاً أسلحة تتولد من أسلحة. تتكالب على جسده وقواه الروحية، تحت ظل درايته ومعرفته. وهذا ما كان يثير دهشتي تماماً.

كان العالِمُ فيه يرعى كائناً متحدياً، تدميرياً، آخر الى جواره. ولا تستهدف هذه الرغبة المتحدية التدميرية الآخر خارجها فقط، بل الذات أيضاً، بفعل معاناتها من عناصر عجز داخلية. يعززها عنصر لصيق بطبيعة هادي، احتفظ به من إرث الحياة الشعبية اليومية، لا من إرث حياة المثقفين. ولقد انعكس هذا في طبيعة كتابته ذاتها، بصورة غاية في الجاذبية. وهذا العنصر الشعبي ذو جذوة دينية في الزوايا الدفينة غير المرئية من روحه. وهذه الجذوة غاية في البراءة وانعدام الخبرة. فهي طينة طيّعة بيد الأفكار ومؤثرات المحيط. وأنت تستطيع مع هادي العلوي أن تلتقي أي واحدة من هذه المكونات على حدة، تسترضيها وتحاورها ما طاب لك الاسترضاء والحوار. إلا الجذوة الدينية، فهي من الخفاء بحيث لا تلتقطها براعة الحجج، ولا مهارة البراهين.

كان هادي العلوي، لمن يعرفه عن قرب، شديد الوسواس من الوسخ. حتى لقد كان يحتفظ في صحبته بقنينة من المعقم "سبرت"، يمسح به كل ما يمسه من أشياء الحياة المحيطة، بصورة ملفتة للنظر بالتأكيد. وهي عادة لازمته من سنوات مبكرة في بغداد. قبل ان يصبح علمانياً، كانت وسوسة الحذر من "القذارة" وسوسة حذر من "النجاسة"، يوم كان إسلامياً

متطرفاً. كنت حتى في السنوات الأخيرة أقول له ذلك حين يحتدم الحوار بيننا. إن غسل اليد بالمادة المعقمة هو ضرب من التطهر من "نجاسة" الكائن الخاطئ. مشيراً، بطرف خفي، الى تلك الجذوة الدينية العقائدية القديمة، التي ما زالت توارب ولكن بهيئات مختلفة. كان يعامل الناس باعتبارهم خطاة باسم العقيدة الدينية، واليوم يعاملهم كخطاة، ولكن باسم عقيدة علمانية هذه المرة. وهل من فرق؟

هذه الكلمات التي تداعت من قلمي لم تكن عفو الخاطر، فقد تسلّمت مخابرة جديدة من حسن العلوي، من دمشق قبل ساعة من الزمان (الساعة الثامنة والنصف مساءً، يوم الاثنين ١٩٩٨/٩/٢١)، قال لي فيها إنه جاء تواً من المستشفى ـ وكان صوته هابطاً، ولا أثر فيه لدعابته المعهودة ـ فقد ترك هادي في غيبوبة على أثر نزيف دماغي حاد، وما من أمل، هكذا اخبره الطبيب. شعرت ان مقبض جهاز التلفون، الذي أطبقت به على القاعدة، باردٌ تماماً.

من بين ركام الأوراق والكتب أخرجت كتاب "مدارات صوفية"، وأخذت أقلب أوراقه متأمّلاً عشرات الهوامش التي كتبتها بالقلم الرصاص. في داخل الكتاب عثرت على بضعة صور فوتوغرافية التقطها حسن العلوي لكلينا، أنا وهادي العلوي، في واحدة من تلك الحوارات الحارة. ثم رحت أُفتش عن القصيدة التي كتبتها عن هادي، على أثر زيارتي لدمشق أواخر الشتاء الماضي. القصيدة التي نشرتها حينها في جريدة "الحياة"، الى جانب قصيدتين أُخريين بالمزاج ذاته، الأُولى عن سعدي يوسف، والثانية عن حسب الشيخ جعفر.

وضعت كتاب "مدارات صوفية" بهوامشه، مع الصور والقصيدة، على المكتب أمامي. وأبحرنا جميعاً في الصمت.

٣

سأواصل الكتابة، وكأن انتظار الخبر المفجع ضرب من الوهم. ومن يعرف؟ قد استيقظ غداً صباحاً على صوت حسن ثانية ليخبرني أن هادي بدأ يسترجع شيئاً من صحته.

سأواصل الكتابة بذات النيّة المبيتة القديمة، حول هادي العلوي كما أفهمه، وحول "مدارات صوفية" كما قرأته. غير عابئ برضا هادي ولا غضبه. على أني سأرضيه وأغضبه في آن. وهادي العلوي، ابن العباسية، الذي يعرف كيف يتسقط التمرات الناضجات في بواكيرها من عذوق النخيل، سيتسقط ثمار نيّتي الحسنة ومحبتي، رغم كل الخلاف الذي بيننا.

في أواخر النصف الثاني من الستينيات كان هادي العلوي متحمساً لإنجاز كتاب عن الجواهري، يُشرك فيه عدداً من الكتاب العراقيين. وقد كلّفني بالإسهام، كما كلف جبرا إبراهيم جبرا، وعدداً من أساتذة الجامعة. وكتب هو مقدمة دراسية مطولة للكتاب. في واحد من أيام مشاغله بالكتاب اقترح علي زيارة الجواهري، وكان في أول إقامته ببغداد بعد عودته من منفاه الطويل. ذهبنا سوية، ولسوء الحظ التقينا الجواهري في شاغل مع حسن العلوي، الذي كان ناشطاً إعلامياً مرموقاً في دولة "البعث" الجديدة، ومهتماً بالجواهري بذات المقدار. فلم يلتفت

إلينا التفاتة عناية. كان هادي العلوي ينظر إلي وهو يتحرق غيظاً، وأنا، وقد كنت في أول العشرينيات من العمر، أحاول طمأنة هادي بهمهمة متحرجة هي الأخرى. كل ما أذكره من الجواهري قوله في لحظة انصرافة خاطفة لنا: "لمَ لا تستكتبوا طه حسين؟ لمَ لا يقول رأيه؟ استنطقوه؟". قال الكلمة الأخيرة بشيء من العصبية، وخرجنا. قلت لهادي العلوي: " لقد استصغرنا الجواهري جميعاً. لكنه أجابني دون أن تفارقه ابتسامة الرضا: "الذي أضاعنا هو حضور السلطة. الجواهري ضعيف في حضرة السلطة". ثم استعاد الموضوعة الأساسية في مقالة جبرا إبراهيم جبرا التي أنجزها للكتاب، بأن الجواهري في محنته بين الحاكم والمدينة دائم الانتصار للمدينة ضد الحاكم. التفت إلي باستنتاج من يبحث عن عذر للشاعر الكبير: "إنه شاعر. والشاعر يُقبل منه ما لا يقبل من غيره".

كنت أعرف أن هادي العلوي لا يطمئن للشعر والشعراء، وإن الإندفاعة الروحية عادة ما تدفعه الى العقيدة الواضحة المعالم، لا الى الرؤى الغامضة التي خصّ بها الشعر والشعراء. ألم يكن إسلامياً متفانياً، ثم ماركسياً متفانياً، ثم صوفياً اجتماعياً متفانياً في هذه السنوات الأخيرة؟ حتى قراءته الرائعة للجواهري وحماساته لم تولد إلا ثماراً ذهنية. حفنة أفكار اجتماعية وسياسية تصب في وعاء. وكانت علاقته مع الشعر بصورة عامة كذلك. شعراً حديثاً كان أو قديماً. وهو رغم تربيته التقليدية، من حيث الثقافة الأدبية، كان لا يتردد في التعبير عن حماسته تجاه شعر أدونيس. بالرغم من أن أدونيس، كما يبدو في الظاهر، أكثر الشعراء العرب تطرفاً في طليعيته وغموضه. والسبب أن هادي العلوي اكتشف في أدونيس جانب المفكر العقائدي، ووجد في

شعره جانباً ذهنياً ينطوي على رسالة ومواقف. وهذا الأمر يُطَمْئن المفكر العقائدي فيه. ولعل قراءته لأبي العلاء المعري انصرفت الى "اللزوميات" وحدها لهذا السبب، الى الأفكار العارية المجردة في هذه النصوص، وكان كتابه "المنتخب من اللزوميات" خير نموذج.

إن عودتنا من لقاء الجواهري عززَت لدى هادي قناعته بأن الشاعر لا يُطمأن إليه. وهذه الفكرة التي أنضجتها مع الأيام العزلة عن الحياة، وأفكار الحياة، والخيبات الداخلية، والإحساس باستحالة التغيير عن طريق الفعل، فكيف بالكلمة، جعلتني أنا الآخر، ضحية قناعته. فقد دفعت الظروف السياسية هادي العلوي الى المجيء الى لندن في السنة الأخيرة من السبعينيات، أو في أول عام ١٩٨٠، وذهبنا نفتش سوية عن سكن، فاستأجرنا شقة صغيرة متواضعة. استقل هو بغرفة النوم، بينما احتللت أنا غرفة الاستقبال بحجة جهاز الموسيقى والتلفزيون. وكنت مقارنة به على شيء من العبث. لا أتعفف كثيراً عن ملذات الحياة الدنيا، والتي يسميها دناءات. كنت آكل اللحم، وهو نباتي صارم النباتية. وكنت أستطيب المسكرات، وهو يسكر بوعود اليوتوبيا. وكنت أنكر على صاحب الكلمة أن يكون عقائدياً، وكان رجل عقيدة منذ طفولته. وكنت أحب لندن، وأسحر بكثرة أسرارها وغناها، وكان يتحجج غاضباً بفضلات الكلاب على الأرصفة، ويعتبرها أكبر نذر انهيار الرأسمالية الوشيك. وكنت أتمتع بمناعة طبيعية ضد أمراض الانتماء الحزبي، وكان أقوى مني مناعة طبيعية ضد التسيُّب واللاإنتماء. حتى اكتشفت أنه كان في ذروة نشاطه التنظيمي السري. اكتشفت ذلك بفعل تستريَتِه التي أخذت تتضاعف مع الأيام، في تجنُّب الكلام معي، والحذر

من اطلاعي على جملة لقاءاته. ألم يقل أكثر من مرة إن الشعراء من أمثالي لا يؤتمنون؟ كانت غرفته لا تنطوي إلا على السرير الزوجي الذي يتوسّطها، هناك يجلس طوال اليوم، على حافة السرير التي من جهة النافذة، من أجل مزيد من الضوء. يضع حقيبته السوداء المستطيلة على فخذيه، هي مكتبه الوحيد، وعلى الحقيبة يضع الأوراق التي يكتب فيها. ولم أره، طيلة الفترة التي أقمنا بها في هذه الشقة، على قصرها، إلاّ وهو يكتب.

جاء الى لندن دون كتب. كانت محطة انتقال في غمرة نشاطه السياسي، نشاط المعارض داخل القيادة المركزية، على ما أعتقد. وفجأة استيقظت صباحاً، ذات يوم، فلم أعثر عليه. فقد ترك الشقة مع زوجته فجراً مخلفاً ورقة لي ببضعة سطور لم أعد أذكر ما فيها، إلا ظلال معنى تحية، أو شيئاً يقارب التحية لشاعر عابث لا رجاء منه.

هادي العلوي مفكر مغترب، بمعنى التغرُّب عن الذات الباحثة عن الحقيقة لصالح الذات المتولدة عن اليقين. التغرُّب عن الأفكار الحية المعرضة للتساؤل، لصالح الأفكار الثابتة المضادة لفعل الصيرورة. وما استغراقه اليومي في محيط المعترك السياسي الإشكالي إلا حالة عرضية. ولعله أحد أهم مظاهر اغترابه. إن افتقاده للقوى الداخلية التي تؤالفه مع الحياة الخارجية المحيطة، واحتدام مشاعره، دفعاه الى ابتداع "يوتوبياه" الخاصة. يوتوبيا المُثُل، التي لم تعكر قناعتها الحياة. ومن تلك اليوتوبيا عاد ليطل على الحياة أكثر جرأة من جديد. ليطل على الحياة بحلول أرضية كما تبدو له، ولكنها، لرجل الخبرة الأرضية، حلول لا رائحة للأرض فيها. إن اغترابه بفعل الكتاب وبفعل هذه اليوتوبيا

أصبح أكثر عمقاً. ولقد فتّ هذا الاغتراب في عضد تلك القوى الداخلية التي تؤالف المرء مع الحياة المحيطة، وتركه يفتقد الى التوازن في مواجهتها. ولكنه حقّق بالمقابل توازنه المذهل في أُفق يوتوبياه تلك. الشاعر والمفكر يتداخلان بعنف المشاعر ويشكلان صيغة جذابة للمتصوف الذي يشكل في جوهره وحدة للمتناقضات.

في هذه اليوتوبيا الكثير الذي يُغري دون شك. ولكن العزلة التي تطمع في تحقيقها ناقصة، بفعل العامل العقائدي في هذه العزلة. العامل العقائدي الذي يفسد الفرصة الوحيدة المتاحة للتعامل مع الحياة الحيّة. لأن العامل العقائدي متسلط، مُلزم، يقيني، وذهني. في حين تبدو قوة الحياة حرة، طليقة، لا حدود لاجتهاداتها، ومفعمة بالمشاعر. وكان هادي العلوي يتعامل مع قوة الحياة عبر الشاعر والمتصوف فيه، وينعكس ذلك في فيوضات نثره وشعره. ولكنه مع واقع الحياة المحيطة كان يتعامل عبر العقائدي. وينعكس ذلك في نتاجه السياسي والصحفي. حتى أنه، هو الذي أشبعه الحرمان والعزلة بالتساميات، ولّد من هذه الصوفية "عقيدة صوفية". ونحن نعرف أن الصوفية كالشعر عصية على يقين العقيدة. ولقد أطلق على صوفيته تلك اسم "الصوفية الاجتماعية". والتفت الى التاريخ ليمد لها جذوراً فيه فانتخب لاوتسه، تشوانغ تسه، وأبا ذر، الحلاج، النفّري، أبا العلاء، عبد القادر الجيلي، وانتهى بالمحدثين: گوته، ماركس، تولستوي. ولو أن العلوي أخصب تربته بهذه النزعة وهذه الجذور كشاعر وراءٍ، إذن لحقق صوتاً فريداً، ولكنه وظّفها في غير حقلها فأعطت ثماراً دامية، لا تختلف في شيء عن الثمار التي طلعت علينا من معترك العقائد المشهود.

كان هادي العلوي الشاب، في الستينيات، محتفياً بالنظرية العلمية. ولقد أضاءت استغراقه في التراث العربي الإسلامي بصورة جد رائعة. انعكست في كتاب "الحركة الجوهرية". ولكن استقرار الحياة سرعان ما زُلزل، وبدأت مراحل الاضطراب السياسي والاجتماعي تعكّر مزاج العالم داخل هادي، وتعيد تحفيز الداعية السياسي في أعماقه. فراح يعيد صياغة المفكر الى "مفكر ثوري"، وأضفى عليه صفة الايمان. ولم يجد من المحيط الثائر مثله إلا مزيداً من المحفزات والتأليب. بحيث دُفع الى مدى عصي على التوجيه والسيطرة. والمحيط السياسي، بكل فصائل اليسار، لا يغفل حاجته الى التوجيه والسيطرة، فأصبح هادي في ساحته معضلة عصية على الحل. أصبح حزباً متطرفاً في ذاته. حزباً لا يستقر على موقف سياسي. ولقد غفل الجميع أن عدم الاستقرار على موقف هو أمر جوهري لدى المفكر التصوفي داخل هادي. فهو لم ينضج داخل حلبة المعترك السياسي المشروط بالحذر، والتخطيط، والاعتدال، أو التطرف حسب مقتضى الحال. بل هو بدأ ونضج داخل صومعة العقل المشعْرن، الذي تنفرد فيه رائحة الكتب والأفكار المحاصرة، التي تبحث عن متنفّس.

وبدأ المحيط العاجز عن فهم ثقل المعارف وراء تصرفات هادي يتعامل معه بطريقة مزدوجة لم تكن يوماً لصالح روحه المضطربة. فهذا المحيط يشكو، من جهة، من كل مواقفه وأفكاره التي لا ترضيه، ومن جهة أُخرى لا يتوقّف عن احتضانه خشية أن يخسره. يبدو مكتوماً، وخفيض الصوت في شكواه، ولكنه مصوّت ومعلن في احتضانه. وهادي يستمرئ ذلك ويغذّيه بدفء اليقين والاندفاع.

حتى الطرف الآخر غير المسيّس، الطرف غير الفاعل داخل المحيط الثقافي، كان يغذي هادي، من حيث لا يعرف، بالقناعة. كانت السمعة العامة تنحدر إليه من عقول وقلوب محبّيه، مثمّنة عزلة هادي العلوي، وزهده، ورفضه، وقناعته، ومعانقته تواضع الحال بالقوة، واحتضانه الحرمان بالعنف، واجتهاده في إحالة كل ذلك الى قوانين. حتى بات تسلّم مكافأة على الكتابة ذنباً من الذنوب. وامتد الأمر الى اللباس، والطعام، ومتع الحياة البسيطة الأُخرى. كل ذلك يتم بفعل رضا الآخرين وإكبارهم، الذي لا يخلو من ازدواجية كازدواجية اليساري التي مرّ ذكرها. ولكنها هذه المرة ازدواجية لا أخلاقية. فبينما ينعم الجميع بكل ما أحلته الحياة، تراهم يلتفتون الى هادي، بين الحين والحين، ليطمئنوا الى تواصل حرمانه وزهده. وليطمئنوا من أنه لا يكتفي بحرمان نفسه، بل يحيل الحرمان معياراً للمجتمع الصالح. مع أن النزعة النباتية لديه، حتى هذه النزعة، قد تكون، بفعل تعصُّبها، وليدة دوافع تدميرية (كما يرى أريك فروم في كتابه "الانسان بين الجوهر والمظهر". يقول: "ليس المهم ما يعلنه هؤلاء أو أُولئك من معتقدات، وإنما ما يدعم سلوكهم من تعصب. فهذا التعصب شأنه شأن أي تعصب يثير الشكوك في أنه ليس إلا ستاراً لإخفاء دوافع ورغبات عكسية في معظم الأحوال." .سلسلة عالم المعرفة، ص ٨٧).

كل الذي ذكرت كانت مساهمات مجانية لتعزيز طبع لدى هادي شديد الضعف، يسير الانقياد. حتى انه في يوتوبياه المشاعية كان يباهي، كالطفل، بأتباع وأنصار لا يحسنون قراءة نصه.

٤

هذا الصباح اتصل بي حسن العلوي ليقول لي بأن وضع هادي ما زال على حاله، وأن الآمال المطفأة بشأن علاجه قد استحالت رماداً.

أتأمل، في مرحلة الانتظار هذه، يوتوبياه التي وضع أسسها في "مدارات صوفية". فما أعمق أن نتأمل للرجل الغائب عن الوعي عالمه اليوتوبي المستريح في عالم التصورات، الواقعة خارج حدود الوعي، هي الأخرى؟ إن هادي العلوي، الذي يبدو إديولوجي النزعة على امتداد الكتاب هذا، ينكر النزعة الإديولوجية في كل مناسبة. ولم ترد مقرونة بكلمة اليوتوبيا إلا مرة واحدة، ولكن بطريقة إنكارية: "وهذه خطوة يبدأ بعدها صراع المشاعيين مع الدولة والحزب لمنع تحول اليوتوبيا الى إديولوجيا" (ص١٥٥). إن مثاليته حذرة من أن تبتلعها الإديولوجيا، وهو حذر يقف على النقيض من حذر فريدريك أنجلز في كتابه "الاشتراكية اليوتوبية والاشتراكية العلمية"، الذي أنكر فيه اليوتوبيا لأنها لم تعد تلك التصورات المتخيلة للمجتمع المثالي، التي شاعت لدى اليونان وفي العصر الوسيط، والنهضة، بل هي أصبحت تضم كل الفلسفات والنظريات الاقتصادية التي لا تؤمن بحتميات التاريخ، والصراع الطبقي، وما ينتج عنهما. إلا أن هادي يبدو أكثر حماساً في تبرئة "التصورات المتخيلة للمجتمع المثالي"، وقد يعود هذا الى النزعة الأرواحية الشرقية فيه، والى فيوضات الشعر.

حذر وهمي وإيهامي على كل حال، لأن يوتوبياه التي تتطلب عنفاً قسرياً لتطبيقها على الأرض العراقية، سيّئة الطالع، لتبدو أخطر من الإديولوجيا. صاحب اليوتوبيا يتمتع بفضائل إدانة مجتمعه، ولكن يوتوبياه لا تقوم على هذه الإدانة وحدها بل هي تبني معمارها من مجموعة القوانين التي تفرضها والمؤسسات التي تحدّد معالمها. وهذه القوانين والمؤسسات هي التي تكون شبح النظام الشمولي المخيف. وهادي العلوي لم يقرب ذلك بشكل محدّد. ولكن يوتوبيا "السلطة المشاعية" التي أحاطنا بها علماً غير قاصرة، أبداً، عن توفير قتلة وجلادين باسم المبدأ والفكرة، فهادي العلوي يذكر بأحد بناة اليوتوبيا جاء بعد الانكليزي توماس مور، هو الراهب والفيلسوف الايطالي توماس كامبانيلا (١٥٦٧ - ١٦٣٩). وقد كان، شأن هادي، ينتمي لمرحلة مقبلة على اضطرابات، أو هي ضحية اضطرابات أصلاً. فانتابه حلمٌ غريب تسلط على عقله، "فتصور أن التغيرات القادمة ستؤدي الى إصلاح كامل للمجتمع، وأن اللحظة قد حانت لإقامة جمهورية عالمية، وأن كالبريا - وهي موطنه الأصلي - ستكون تحت قيادته وستكون نقطة انطلاق هذه الحركة. وصمم الفيلسوف الذي اكتفى حتى الآن بمحاربة الأفكار القديمة في كتاباته، الى أن يتحول الى رجل عمل ... وأخذ كامبانيلا يبشّر بأن لحظة التمرد قد حانت، ونجح في إقناع بعض اللاجئين السياسيين ... بأن جمهوريته المقدسة ستقوم ... وأن من الضروري إيجاد الدعاة والرجال العمليين القادرين على تحقيقها، وأن ألسنة الرهبان وأسلحة الشعب يمكن أن تتحرك لوضع قوانين ومؤسسات جديدة لعالم أفضل." (المدينة الفاضلة في التاريخ ,م.ل. برنيري ,ص ١٣٧- . ١٥٨ سلسلة "عالم المعرفة").

ولكن فكرة النظام المشاعي تكاد تكون قاسماً مشتركاً أعظم بين عدد من اليوتوبيات. وهي جميعها غريبة. ولكن هادي العلوي يحاول أمراً جديداً في كتابه بإيجاد جذور لهذه المشاعية في التراث الشرقي، وفي الموروث الصوفي. ولقد حقّق ثمرة متميزة. لأن فيض المعرفة لديه في هذا الباب يتعانق مع فيض العواطف، فالكتاب بيان تأسيسي يعتمد لغة غاية في التلقائية، والتدفُّق، والدقة، والرشاقة معاً. وحين أقول لغة لا أفصل عن شكلها تلك المرامي التي تمنحها خصائص جمالية.

يوتوبيا "المشاعية"، التي أعدها هادي العلوي وخص بها الشعب العراقي، جاءت في ظرف لم يعد فيه هذا الشعب يحتمل مزيداً من الحلول اليوتوبية، التي أنهكته على مدى نصف قرن. وذهب ضحيتها ملايين بين قتيل ومفقود ومشرد. دعك عن الثروات المالية والطبيعية المهدورة. خاصة وأن إضافة هادي لا تعتمد إصلاحاً عقلانياً، بل حركة جذرية تُسهم فيها القاعدة الشعبية، معبّأة بالأفكار. وهي بالرغم من جوهرها الخيالي، واللامعقول، إلا أنها تُفزع أنفسنا المعبأة بالذاكرة الدامية.

اللمسة الإصلاحية ترد، إن وردت، على هذه الشاكلة:

".. وكاتب هذه السطور الذي تخرج من مدارس التاو والعرفان لا يملك ما يقترحه عن النظام السوفييتي والديمقراطية الغربية. لكنه يتبنّى مشروع التنظيم المشاعي للمجتمع ويناضل مع أصحابه لكي يفرضه على الدولة مهما يكن لونها. وإن كان لا يقصد أنه يستطيع فرضه على أي دولة... والحل هو دعم الاشتراكيين للوصول الى السلطة، وإرغامهم بعد ذلك على قبول التنظيم المشاعي. والاشتراكيون، بالنسخة المتداولة،

يقودهم ويسيطر عليهم الأفندية من المثقفين والسياسيين البرجوازيين الصغار والذين أخذوا الاشتراكية عن طريق الترجمة، فأداروا ظهورهم لشيوعية القاعدة - مشاعية الجماهير - لكن المشاعيين يجدون متسعاً للنضال في ظل دولة يديرها اشتراكيون مشوهون في ظل دولة أكثر مما يجدونها في ظل دولة يحكمها غلاة الرأسماليين. وعليهم بالتالي محاربة الرأسمالية الى جانب الاشتراكيين المشوهين ثم يفرضون أنفسهم على الواقع فيما بعد من خلال تحريكهم لغريزة الجماهير المشاعية لكي تقف في وجه الاشتراكيين المشوهين وتنفذ مشروع التنظيم المشاعي لنفسها.

"أعتقد أن الحكيم الألماني (يقصد به ماركس) وأسلافه من حكماء التاو والإسلام يوافقونني على هذه المعادلة الصعبة. ويمكنني إقناعهم إذا قلت لهم إن غريزة الشر والعدوان لا توجد فقط عند الاقطاعيين والتجار والرأسماليين بل في الفئات الأخرى الوسيطة التي لا تملك أو تملك ملكاً يسيراً، بل وموجودة في المعتنقين لمعتقدات اشتراكية بل وحتى شيوعية. وسأقدم لهم غرارات مرئية وملموسة ومسموعة ومشمومة بل ومذاقة عن فساد الاشتراكيين حين يكون لهم شيء من السلطان. ونحن من ثم لا نضمن حتى لدولة مشاعية أن تستمر على نهجها الشريف بحيث نمنع تطرق الفساد الى قادتها. وإنما الضمان في التنظيم المشاعي الذي تتولاه الجماهير وتدافع عنه بآلية دفاع صراعية ضد الدولة نفسها. وسيكون مستندي ومستند أصحابي تشكيل وزارة التنظيم المشاعي في العراق وبث اللجان المشاعية في كل حي وقرية، ثم تنظيم الجماهير في كل حي وقرية لكي يدافعوا عن أسواقهم الشعبية ومطاعمهم الشعبية

ومستشفياتهم المجانية ضد الدولة. وهذا سيكون بعد العمل مع الاشتراكيين المشوهين لإيصالهم الى السلطة في العراق ولكن من خلال تميزنا عنهم كقوة يحسب لها حسابها فلا يقوى المثقفون والسياسيون على شطبها بقرار رسمي ولا تنسحب هي كالتلاميذ الصغار أمام قرار كهذا مثلما انسحب منه عضو في قيادة الحزب السوفييتي بقرار من متغلب فرد..." (ص ١٥٠-١٥١).

هذه الفقرة الطويلة تكشف عن الجوهر العقائدي اليوتوبي في هادي العلوي. جوهر لا يمس الحياة الواقعية عن قرب أو بعد. ويكشف عن مدى تجرُّد هذا المفكر الخام عن خبرة الحياة، والحياة السياسية بصورة خاصة. إنه ابن المحن التي لا يليق إلا أن يكون ضحيّتها. فكتابة ورؤى كهذه لا يمكن إلا أن تشكل عقيدة عمياء تسهم في الهدم، أو هدم ما تبقى من خرائب. وفقرة كهذه، ولها في الكتاب مثيلات، تثير فزع القارئ مهما كان لاعقلانياً. ولكن كتاب "مدارات صوفية" رائع رغم ذلك. لأنه يعتمد جوهراً آخر محاطاً بمعارف واسعة، وعواطف فيّاضة، على أن تقود الى عالم الرؤى الشعرية الغنية، لشاعر ممتحن بطبيعة علاقته بنفسه، وبالآخر، وبالوجود، وبالمطلق.

إن هناك محاور لهذا الجوهر يمكن أن تستنتجها استنتاجاً، من تدفُّق نثر هادي العلوي، الذي لا يجف أو ينشف. فموقفه من الغرب والثقافة الغربية، رغم الظاهر المغالي في عدائه، والعصابي في تحميلهما كل وطأة الشرور على الشرق، ينطوي على معنى إيجابي، حين نتأمل ما وراء السطور. فإشارته الى "الاشتراكية المترجمة" يمكن أن تكون مفتاحاً لهذا التأمُّل. إذ أن إحدى علل وجودنا برمّته، والثقافي على رأسه، تكمن في

أنه يكاد يكون نسخة غربية شائهة، بدءاً من مفهوم الحداثة وما بعدها، حتى تفاصيل العناية بالهندام. إن أفق المعرفة العظيم في الغرب، والتقدم التقني المذهل، لم نمسك بهما كوسائط ومفاتيح من أجل حياة صحية ننتسب لها وتنتسب لنا. بل انتمينا إليهما بمشروعية غاية في الافتعال. والمرض أن هذا الافتعال لم يكن إلا وليد إحساس عميق بالنقص والدونية. إنه حال من حالات التسامي السيكولوجي التعويضي.

من هذا المنظور يمكن أن نفهم استغراق هادي العلوي في التراث العربي، لا في المضمون وحده، بل في الشكل أيضاً. ففي سنواته الأخيرة بدأ يرفض حتى ارتداء الملابس الغربية التي ألفناها واعتدنا عليها كالسترة والبنطلون، واستبدلها باللباس العربي التقليدي. إنه مغال ومتطرف ولكن انطلاقاً من انتباهة حقيقية. ولقد دفعه هذا التطرف الى التفاتة في منتهى الأهمية لمعارف التراث الشرقي جملة. فأنت تعجب من هذا "التسامي السيكولوجي" المرضي، كيف يصل حداً يُفقد الانسان توازنه. فالمشروعية المفتعلة في أخذ "الحداثة" الغربية يداً بيد، وكأننا أنداد نمشي على طريق حياة واحدة، أنستنا مصادر المعارف الشرقية، في الآداب والفنون والعلوم الإنسانية نسياناً مطلقاً. حتى ليبدو لنا أننا لو تعاملنا معها بمشروعية، فسنتعامل، تحت تأثير "التسامي السيكولوجي" ذاته، بضرب من التعالي، بسبب قناع الحداثة الغربية الذي لبسناه كذباً، وصدّقنا الكذبة مع السنوات. مع أن هذه المصادر المعرفية يسيرة السبل في التواصل بينها، على اختلاف الأُمم والأجناس الشرقية. فالثقافة العربية الإسلامية مشبعة بروح تلك المصادر، منذ

أكثر من ألف عام. وهي في تواصلها معها تزداد ثقلاً، لا في الخبرة وحدها، بل الوجود أيضاً. وهادي العلوي ممتلئ بهذه الحقيقة، التي يمكن الإحساس بها في كتابه، إذا ما استطاع القارئ أن يغض الطرف عن المغالاة فيه، والنزعة اليوتوبية التي تنمّ عن فقدان خبرة.

السباحة في بحر المعارف الصينية والهندية والشرقية جملة لن يُشعر الجسد بالاغتراب. هذا الجسد المفعم برائحة الثقافة العربية الإسلامية. ولعل الشاعر يحسها بصورة أكثر مباشرة. فالقصيدة الشرقية في التراث القديم معبأة بما هو مفتقد اليوم في قصيدتنا العربية. واستعادة هذا النسغ المغذي لن يؤدي الى مفارقة كالمفارقة التي توفرت في القصيدة العربية، بفعل التأثير الحداثي وما بعد الحداثي الغربي، الذي ينفرد بها اليوم. ونثر هادي العلوي يكشف عن صحة هذه المعادلة بصورة حيوية مباشرة. المادة الصوفية في نثره ووجدانه هي ثمرة خبرة طويلة في حقل التراث العربي، فقهاً وفلسفة وأدباً. وهو بسبب مغالاته وحدها يكاد يعيش تحت سماء القرن الرابع الهجري لا يغادره. يغير المصطلحات الى مصطلحات عربية، ويخاطب القارئ، أو الآخر المستهدف في الكتاب، بلغة المحادثة التي تشفّ عن مناخ حلقات العلم القديمة. ويحلو له أن يقدم المفكرين المحدثين الذين ينتخبهم من الغرب باعتبارهم حكماء. وهو لا يبالي أن يعبّر عن الخواطر والمشاعر التي تعن له في أية لحظة، بغض النظر عن سياق حديثه، مدفوعاً بهاجس الاستطراد القديم. كل هذه تمنح نثره نشاطاً وتلقائية رائعين.

من محاور هذا الجوهر أيضاً تلك الاندفاعة من أجل العودة الى مركزية الكائن الانساني الكونية، التي افتقدتها عقلانية الحضارة

الغربية، والى التذاهن مع المطلق، حتى ليجعل هذا التذاهن ضرورياً، فكرياً وروحياً. وإنني لأدهش بهذه الإلتفاتة التي يحتاجها الشاعر العربي دون غيره، الغارق بمفاتن الصنعة والشكل. ولكن هادي العلوي لا يُعنى، في هذا، إلا بالمثقف. لأنه، ربما بسبب الموروث العربي الذي لم يترك للشاعر مهمات أعمق من الشكل وجمالية اللفظ، يخص الشاعر بالقدرة على وعي الجميل، ولا يفرض عليه مهمة البحث عن الحقيقة. إنه يقول في إطراء الحلاج: "... فهو مفكر في فحواه صوفي في تجليه وأدبي في جماله ..."، وكأن الأدب خُص بالجمال وحده!

ولكنه يمنح المثقف في المتصوف حقاً هو أليق بالشاعر وأصلح له، لو أن الشاعر العربي عرف الطريق الموصلة لشعر الشعراء في الحضارات الشرقية القديمة. فلنتأمل حديثه عن القطب الصوفي: "... وتحمله محدودية الحياة الأرضية على البحث عن امتداد كوني تواصل فيه الروح وجودها الدائم. وهو أيضاً بحاجة الى روحنة حياته الأرضية للخروج من الدائرة الضيقة لهذه الحياة المحكومة بالحاجات الحسّية من أكل وشرب وجنس. والخروج من هذه الدائرة يقع الإحساس به لدى فئات كثيرة من المثقفين الكبار لا سيّما في الشرق...".

٥

ما من شيء إلا وله نقيضه في كتابات هادي العلوي وشخصه. ثائر غـايتـه المعـاناة والمكابدة. بالرغـم من أنـه يزحم مـسـيـرته بالأهداف والغـايات. ولعل أبرز هذه الأهداف في مـسـيـرته هم "الفـقـراء". ولكن القراءة العادلة تكاد تلمس ان "فقراء" هادي العلوي جنس من الأجناس، تميّزوا بفضيلة الفقر خارج حركة التاريخ. "الفقر" عنده طبيعة جوهرية. وليس عرَضاً يفرضه الظرف التاريخي. وهو حين ينتصر للفقراء، إنما ينتصر لـ "الفقر" في ذاته. وما الفقراء إلا وسيلة له، وهو الغاية. ولو تمثل له الفقر رجلاً لما قتله، كما قتله الإمام علي بن أبي طالب قبله. الفقراء عنده وعند المتصوفة هم سادة الدنيا، حتى ليبدو مسعاه الثائر هو الآخر لا غـاية تاريخية لـه: "... ولنفرض أننا وصلنا الى حقائق القرب وذقنا طعم الوصول فلم يبق في أرضنا جائع ولا ظالم ولا مالك أفـتزول دواعي البكاء ويستحيل حالنا الى غبطة شاملة؟ إن دوام السرور يضعف العزيمة." (ص١١١).

وعزيمة هادي تشبه تناقضه، لا تهن ولا تكل. فقد شرع، وهو في خضم نشاطه التبشيري داخل حلم الدولة المشاعية وكتاباتها الصحفية التبشيرية، في إنجاز المجلدات الأولى من "المعجم العربي المعاصر"، الذي لم يخل، رغم طبيعته العلمية المفترضة، من أهواء هادي العقائدية،

وعواطفه الغاضبة. وكان بسبب صحّته المتداعية، دائم الخوف من أن يحول الموت بينه وبين إنجاز مشروعه هذا.

في آخر لقاء لي معه عند زيارتي الأخيرة لدمشق، أعطاني المجلد الثاني من المعجم وهو يهمهم ساخراً: "خذه، رغم أنكم، أنتم المثقفون المتغربون، لا تقرأون!".

كنت أضحك كعادتي معه، "سأكمل معتركي معك في اللقاء القادم"، فيجيب: "الأفضل أن نتحدّث عن العباسية أو كرادة مريم". أوافقه وأنا أتأمّل حيطان غرفة الجلوس المتواضعة. صورة كارل ماركس، جيفارا، ملصقات عن الانتفاضة الفلسطينية والعراقية، وعن الدولة المشاعية المقبلة. أوراق خُطّت عليها أبيات شعر أو كلمات أثيرة لديه. وعلى الأرض، في النصف الثاني من الغرفة حيث المكتب الخشبي، سجادة واسعة لا يطأها أحد بحذاء. بمعنى آخر لا يطأها إلا هادي وحده.

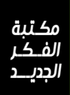
حضوره وحضور زوجته نبيهة، وأشياء بيته الصغيرة، تشعرني بأشياء بيتنا القديم في العباسية، فلا أحب أن أغادر. البيت ذات البيت، باستثناء مفاجآت خاطفة تلم بالجو، إذ كان هادي، حين يريد أن يسر زوجته بشيء لا يصح أن نسمعه، هو كثير الأسرار، يلتفت الى زوجته بصورة ملفتة للإنتباه، ويتحدث معها باللغة الصينية، فتأخذني الدهشة، إذ يبدو المشهد من حكايا عمّتي عن الجن. إذ كيف أتيح لأحدنا، نحن أبناء العباسية، أن يتحدث لغة أهل الصين؟

٦

في هذا الصباح (١٩٩٨/٩/٢٧)، وفي الساعة التاسعة والنصف سمعت صوت حسن العلوي من دمشق بعد انقطاع، يخبرني بأن الغيبوبة التي ابتلعت كيان هادي منذ الاثنين (١٩٩٨/٩/٦) قد كفّت الى الأبد. غيبوبة الموت أكثر رحمة، حين وافته صباحاً في إحدى غرف مستشفى "الشامي" بدمشق. لولاها لكان على الكيان المحتدم أن يعيش مشلولاً، نصف مطفأ، عاجزاً عن الحركة والفعل.

حاولت استعادة الأوراق التي كتبتها قبل هذه الفقرة فوجدت هادي فيها حيوياً كما كان. وقلبت كتاب "مدارات صوفية" لأقرأ ما اختاره للغلاف الأخير:

"لقد جاء وقتي وآن لي أن أكشف عن وجهي وأظهر سُبحاتي ويتصل نوري بالأفنية وما وراءها وتطلع علي العيون والقلوب وترى عدوي يحبني (لأني لا أعامله بالمثل) وترى أوليائي يحكمون. يقيمون دولة (العدل) فأرفع لهم العروش ويرسلون النار فلا ترجع وأعمر بيتي الخراب وتتزين بالزينة الحق وترى قسطي (عدلي) كيف ينفي ما سواه وأجمع الناس على اليسر فلا يفترقون ولا يذلون فأستخرج كنزي وتحقق ما احققتك به من خبري وعدتي وقرب طلوعي فإني سوف أطلع وتجتمع حولي النجوم وأجمع بين الشمس والقمر وأدخل في كل بيت ويسلموا علي وأسلم عليهم...".



واستعدت القصيدة التي كتبتها عنه قبل أقل من عام في (١٩٩٧/١٢/٢٩)، ونشرتها أول هذا العام تحت عنوان: "هادي العلوي - عن المدينة الفاضلة":

يتقشّرُ عنك لِحاؤك: حربٌ ومراثٍ
وبقايا جسدٍ ملتاثٍ
بالذلّ وبالتعذيب.
ولكي تتملّص من جثثٍ هي نسجُ ردائك
صرت صفيَّ الصوفيينْ:
بيتٌ من طين ذاكرتي،
ومخيلتي بيتٌ من طينْ.
وأنا عرافٌ خُصَّ بجرح بلاده،
بالنزفِ إذا أصغيت، وبالسكينْ
إن شئتُ الرؤيا.

ولذا عزّيتَ النفس بتقوى "الحقْ"
وبنيتَ مدينتكَ الفاضلةَ من "الأبدال"
واخترتَ الهفوةَ في الزمن المحدود لتفلتَ للمطلقْ.
ونسيتَ، بفعل عزاء النفس عراءَ النفس،
وبفعل "الأبدال" الأحوال،
وبفعل "الحق" نسيت الخلق!

في الماضي، حيثُ تجلَّت آخرُ كوكبةٍ لفضائلنا
في ليل الحكمة،
في الماضي، حيث تعرّت عند غدير الحكمةِ سيدةُ الأوهام،
في الماضي، حيث يلوح الماضي مسحوراً بكتابه،
أبصرتكَ مكترثاً في وحشةِ غابْ
تتوعّد بالسبابةِ أقداراً،
وتهشُّ ذئاباً بكتابْ،
وتغذُّ السير.

(لندن، ١٩٩٨/٩/٢٧)

لا تكنْ خصمي.. ولا حكمي
الجواهري وسلطات القمع الثلاث

جيل السيّاب والريادة الشعرية ولد معظمه عام ١٩٢٦، أي بعد خمس سنوات من إصدار الجواهري مجموعته الشعرية المؤثرة الأولى. وفي الأربعينيات، حيث بلغ الجواهري أعلى مراحل نضجه ومراحل تأثيره في الحياة اليومية للشارع العراقي، والحياة اليومية للمعترك السياسي، وسط الأحزاب وداخل مؤسسات الدولة، والحياة اليومية بالضرورة للمعترك الشعري الذي بدأ يبحث عن مخارج من قفص الشكل التقليدي، كان السيّاب وأبناء جيله موزعين، كذوات لا كمجموعات، بين الاستراحة المفتونة في ظلال شاعرية الجواهري وبين مفاتن أفكار الثورة والتمرد عليها. وحين صلب عمود حركة التجديد الريادية في الستينيات والسبعينيات كانت شاعرية الجواهري قد حققت حجماً أوسع من حجم الحياة، حتى أصبحت صفة الشاعر الكبير، وهي صفة تنتمي للثقافة التي أملاها الإعلام الرسمي، غير كافية فاستبدلت بصفة "شاعر العرب الأكبر"، خاصة وأن صفة كبير صارت تُطلق على عدد واسع من شعراء العربية.

السيّاب وأبناء جيله كانوا يتطلعون لخبرات جديدة في الأصوات الرومانتيكية خارج حدود الوطن، أو خارج حدود الجواهري. السيّاب وأبناء جيله يعرفون أن الجديد في شعر الجواهري لا يقل وزناً عن جديد علي محمود طه، أو الياس أبو شبكة، أو الأخطل الصغير، ولكنهم يطمعون بلغة شعرية أُخرى، أو إضافية، تسرب لمسات أكثر رقة في

دمائهم الشعرية، التي أضفى عليها الجواهري حمرة لغته الشعرية القانية. هذه الحمرة القانية هي نتاج احتدام وتعارضات روحية ميَّزت الشخصية العراقية عن سواها. ولقد عجنها الجواهري بشخصه وبشعره بصورة فريدة. وإطلاقته "أنا العراق..." ليست مجازاً لغوياً مجرداً.

اللغة الشعرية الكلاسيكية لدى الجواهري ليست نتاج بيئة ثقافية فقط، بقدر ما هي نتاج طبيعة شخصية على درجة عالية من الاحتدام. الشاعر علي الشرقي معاصر للجواهري، ومن البيئة النجفية ذاتها، ولكن شخصيته غير متعارضة ولا محتدمة، ولم تستعن بالتالي بهذه اللغة الشعرية الكلاسيكية المتعالية. لغة الشرقي الشعرية تلتصق بالأرض تواضعاً، وتسعى الى حقيقة قد لا تثق بوجودها. في حين لا حكمة لدى الجواهري، ولا نكهة أرضية، ولا مسعى للبحث عن الحقيقة، حتى لو كانت متوهمة. إنه عميق الافتتان بالصراع المصوت في داخله. ولم ينعم بحياة محيطة على شيء من الاستقرار الاجتماعي والسياسي، تتيح له الانصراف الى ذلك الصراع الداخلي فيه. بل وجد في الحياة الخارجية المضطربة مساحة سلوان يُفرغ فيها كل عناصر توتّره الخاص. إنها نقطة الضعف لديه التي أحسّها بعمق، وعانى منها طيلة حياته الشعرية. وبالرغم من انه كان يفضل أن يكون "ضد الجمهور في العيش والتفكير طراً، وضدهم في الدين" منذ مرحلة مبكرة، إلا أنه كان دائم الاستجابة للجمهور، الذي كان يتيح له مهرباً، حتى لو مؤقتاً، من احترابه الداخلي.

الاستجابة للجمهور كانت ذات جاذبية، والجواهري كان أضعف من أن يقمعها في داخله. انه يؤلّبها على نفسه، ويستجيب لتأليبها عن غير

رمنا كحيوان حرون عصي على الترويض. قوى اليسار السياسي لم تغفل يوماً دور وساطتها بين الجواهري والجمهور. الجواهري يعرف أن الجمهور سيلاحقه متنهداً متشوقاً دون وساطة، ولن يكف عنه، أو يمل منه، في حالتي إنكاره لهذا الجمهور، أو دفاعه عنه. ولكنه كان يستمرئ الدور الذي يقوم به هذا الوسيط السياسي ذي الطبيعة الرمزية، باعتباره ممثلا طليعياً للجماهير. كان يستمرئه لا لأنه الوسيط فقط، بل لأنه القناع الرمزي الذي يحول بينه وبين الجمهور أيضاً. في مقدمته الأثيرة لشعره "على قارعة الطريق" سيشير لذلك بصورة رمزية، ولكن صريحة. وسنأتي على ذكرها لاحقاً.

الجواهري أعلن أنه "ضد الجمهور" في مطلع نضجه الشعري، وفي آخر مراحل نضجه أعلن "كفره بكل الناس مجتمعاً". ولكنه حين يعود لجمهوره مشفقاً حدبا، يخاطبه: "يا نبتةَ البلوى"، التي ابتلي بها طوال حياته. إنه مورّط بمشاعر الإشفاق والحنو، لا لقسوة في القلب بل لشدّة انشغال الشاعر بمحنة صراعه الداخلي. والشعر وليد صراع الشاعر الداخلي. والجواهري يعرف ذلك.

مرحلة نضج الجواهري في الأربعينيات عرفت، إذن، تشكيلات في الحياة العامة لأحزاب سياسية ذات وجهات نظر في الانسان، والحياة، والثقافة، ودور الشاعر. وهي عادة ما تبدو للشاعر، وللحقيقة، صارمة وعقائدية. تتعارض، في أبسط ممارساتها، مع الصراع الداخلي كجوهر شعري. الجواهري لم يكن مؤهلاً لأن يحسم أمر هذه المواجهة لديه بين محوري الصراع مع الخارج، والصراع مع الداخل. فاعليته الشعرية طوال حياته ظلّت ضحية سهلة لهذا التمزق، حتى:

لـم يـغُـــــدْ في الـعـــــود مـن وتـرٍ
واحــــدٍ يقـــوى على نـغـــمي

ولكن، كيف يمكن التوفيق بين روح متعارضة في داخلها، محتدمة، وعلى درجة عالية من الفردية، وبين وعي الطليعة الجماهيرية العقائدي، الصارم في موقفه العدائي من روح الشاعر، التي يأبى عليها تناقضها في ذاتها أن تكون أسيرة الايمان بعقيدة واحدة، وموقفه العدائي من الفردية الجامحة غير المنضبطة بمسار معلوم؟

معظم القراءات النقدية التي أخضعت وعيها وذائقتها لمناخ وأهواء نصف قرن من الزمان العقائدي والإعلامي، لا تستطيع أن تقرب أسئلة كهذه. وإذا ما عجزت عن تلافي هذه الأسئلة، فإن الإجابات، إن لم تكن توفيقية، ستكون قاصرة.

الجواهري كان يعرف، بصورة من الصور، أن محاولةَ التوفيق بينه وبين هذا المناخ التاريخي العام سيكون، على امتداد حياته، مستحيلاً. وستُطلع هذه الاستحالة ثماراً مُرّة لكلا الطرفين. للجواهري الذي سيواصل تبرمُه وضيقه بهذا المناخ العقائدي الذي يحاصره من جهة، ولهذا المناخ الذي لن ينقطع بدوره عن التبرُّم والضيق بهذه الفردية التي تبدو له متقلبة و(انتهازية!)، ولا تستقيم استقامة الخط البياني للدعاوى العقائدية التي تُسمى، دون احتراز: وعياً جماهيرياً، من جهة مقابلة! إلا أن كلاً منهما بوحدة الوازع بينهما، وبالرغبة العميقة للتغيير: الجواهري باتجاه تغيير دائم، لا نهائي، وغير محدّد الهدف. والمناخ (الوطني) العام باتجاه تغيير زمني، محدّد، وهادف.

الجواهري متمرِّد، وإذا كان ثائراً فإنما على قيم وأعراف، وعلى موات يجده ماثلاً في الثبات والديمومة. كيانه "من الغيظ سيلٌ سُدّ في وجهه المجرى" (المحرقة)، فهو يفيض أبداً خارجه. لا يحيا إلا على هذه الفيوضات التي تنعم بالتناقض والشذوذ، والاندفاعة دون هدف، إلا هدف "أن يضع الشمس على جبينه، ويغذّ في السير" (على قارعة الطريق).

في حوار قديم له مع مجلة "شعر"، يقول: "أنا أعتبر نفسي ثائراً بالطبيعة...". وفي حوار تلفزيوني قبل وفاته بفترة قصيرة، يقول حول موقفه من الانقلاب العسكري لبكر صدقي (١٩٣٦)، بأنه لم يكن متحمّساً لانقلابه العسكري، ولكن روحه الثائرة تستجيب لأي تغيير مهما كان لونه. وكأن انقلاب الرجل العسكري لم يكن إلا شرارة برق في أفق معتم. إن لفظة "ثائر بالطبيعة" حجر أساس في معمار الجواهري الروحي والشعري، وحجر أساس في حل الالتباس الذي يتمرّغ فيه الموقف العام من شعره وحياته، باعتبارهما على درجة عالية من التلون والتقلب. "الطبيعي" في لغة الجواهري تعني ما يخالف الفكري، والهادف. إنه يستجيب للتغيير، لا لهدف التغيير.

الموقف الوطني العقائدي العام لا يملك القدرة على استيعاب ظاهرة التلون والتقلب باعتبارها نتاج غير صحي لسطوته القمعية المفروضة، وغير الصحية بدورها. الموقف الوطني، ولمسة القداسة التي تُضفى عليه، رغم أنه وليد حماسات وأهواء غامضة وملتبسة، تحاصر الإرادة الفردية العنيدة، وتورطها في الاضطراب والقلق، والشذوذ بفعل الرغبة الداخلية المفاجئة للتحدي. فروح الشاعر اللاتبة التواقة للحرية، أي للهوى الذي يؤدي، إذا ما عورض، الى التلون والتقلب، لا تميل، بحكم طبيعتها

المندفعة، الى اختلاق التبريرات والأعذار. لأن تلونها وتقلُّبها، حتى لو رأته خطأ من الأخطاء، مغفور معذور، لأنه ليس وليد طبيعتها الداخلية الحرة "الطبيعية"، بل هو وليد ردّة فعلها ضد سطوة الموقف الوطني العقائدي العام.

لدى السيّاب، شكلت هذه السطوة للهيمنة العقائدية العامة - سطوة الأنا الأعلى (راجع كتاب "ثياب الأمبراطور") - مشاعر ارتكاس مشبعة بالانكسار، والإحساس بالخطيئة. لأن السيّاب، على النقيض تماماً من الجواهري، مفرط الحساسية لحد المرض، ضعيف البنية، شاحب "الأنا"، واهن التأثير على الجنس الآخر لاقتطاف ثمرات الحب. لقد أطبق عليه جدار الواقع، المتمثل بهذا المحيط الاجتماعي والثقافي البالغ درجة عالية من التسييس العقائدي. في حين لم ينحن الجواهري للعجلة المسننة الساحقة، وعاملها في أحيان كثيرة، إذا ما اعترضت سبيله، برفض ولامبالاة. ولكنّها شغلته، وشغلت موهبته الشعرية، زمناً طويلاً. أو كل زمنه تقريباً. وكان الجواهري ينتفع منها على امتداد هذا الزمن ويلتحم بها، لا بسبب إيمان خالص لا شوائب للمنفعة فيه، فالجواهري ممتلئ بالحماسات السياسية الوطنية على هواه، ولكنه في الوقت ذاته، ينفر من الخط المستقيم الواضح، ذي الضوابط، مقارنة بخطه الغائم الذي لا ضوابط فيه.

السيّاب انسحق تحت العجلة، والجواهري دفعها جانباً، وشاركها سيرها بحذر ومكابرة. فهو منذ الثلاثينيات يجعل "ساعة من جنون الشاعر" إحدى قوانينه. ويجد نفسه "ضد الجمهور في العيش والتفكير طراً، وضده في الدين". وحين يضيق به الجمهور يخاطب معشوقته "راقصة المسرح سلمى" قائلاً:

والجمهور، طبعاً، ليس العامة المجهولة من الناس، فهؤلاء هم "نبتة البلوى"، التي تحمّل الشاعر وصب رعايتها والحنو عليها طويلاً. بل هم حاملو الرايات، والأعراف، والعقائد، ومقاييس الصواب والخطأ. هؤلاء سيصحبون الشاعر حتى الستّينيات في شعره، والذين ستخف ظلالهم عليه حين سيرحل عن العراق دون عودة، إلا العودة الخاطفة في أوائل حكم "البعث"، ثم سيتلاشون تدريجياً الى الأبد.

إن أمام شاعر، من طراز الجواهري، أو من طراز السيّاب، سلطتان قمعيّتان في العراق الحديث، سلطتان متعارضتان مع بعض، ومتعاديتان. ولكنهما تقومان بمهمة قمعية واحدة للشاعر. الأولى: قوة سلطة الدولة، والثانية: قوة سلطة الشارع، ممثلة بالقوى السياسية المعارضة. ولعل هذه القوّة الثانية اشد قسوة، وأعمق تجريحاً من الأولى. فلطالما كانت ملاحقة سلطة الدولة واعتداءاتها مفخرة معنوية للإنسان العراقي المعارض. في حين تشكل ملاحقة، وحصار، وإدانة، واتهام سلطة الشارع للإنسان كابوساً روحيا ومادياً لا حدود لتخريبه. وما أيسر أن يتعرّض الانسان والشاعر في المقدمة، لهذه الملاحقة، والحصار، والإدانة، والاتهام، لأن سلطة الشارع، ببساطة، سلطة عقائدية تحمل داخل عينها المراقبة كل شروط الحقيقة الجاهزة، والصواب الجاهز، والمعايير الأخلاقية والجمالية، وحتى الميتافيزيقية، الجاهزة. والانسان، والشاعر خاصة، لا يتطابق مع أي معيار جاهز. ولذلك فهو متهم بالخيانة، إلا إذا أدمن مسخ الذات. ولا أعتقد أن هناك نصوصاً مكتوبة، في الأدب، والسياسة، والثقافة عامة، تتزاحم فيها مفردة الخيانة بصيغة الاتهام،

بالقدر الذي هي عليه في النصوص العراقية حتى اليوم. على أنها كانت في أوجها في الخمسينيات، والستينيات، والسبعينيات، الى أن جاءت سلطة "البعث"، الممثلة الخالصة لفكرة الطليعة الجماهيرية، وانتشلت مهمة الاتهام من يد قوى سلطة الشارع لتمسك بها وحدها هذه المرّة.

كانت سلطة الدولة قبل حركة ١٩٥٨، بالمقارنة مع السلطات التي تلاحقت بعدها، تكاد تكون غائبة عن التحكُّم بأقدار الناس، عامة الناس. ولكنها كانت ناشطة في تبادل العداء مع سلطة الشارع. وكان الجواهري، المتمرّد بطبيعته، متمرّداً على الدولة. وكانت الدولة تسترضيه حيناً وحيناً تهاجيه. وهي بهذا الفعل تعطيه ثقلاً يعادل ثقلها، فكان هو ممتلئاً بنفسه، وممتلئاً بها أيضاً. ولقد اعترف في سنواته الأخيرة، في "مذكراته"، بأنه لم يتمتّع بالحرية، التي هي قوت الشاعر، إلا في سنوات ذلك العهد، التي تسمّيه سلطة الشارع "العهد البائد". ولكن تمرُّد الجواهري على سلطة الدولة آنذاك كان ينتفع من سلطة الشارع، لأن القوى السياسية المعارضة منحته كل حماسها، وجعلت صوته بيانها الشعري المعارض. والجواهري يتغذى بحماس من كل ذلك، حتى شابت روحَه المتمردةَ شوائبُ تلك الأخلاقية التي تعضّلت داخل العقائدي. اخلاقية الانسان الذي نشأ ونما بين أعداء غامضين، يأخذون أشكالاً إنسانية تتبدل بين حين وحين. وكما أشرت الى مفردة "خيانة" قبل أسطر، أعتقد أنني هنا أيضاً لم أقع على نصوص مكتوبة، في الأدب، والسياسة، والثقافة عامة، يتزاحم فيها "الأعداء" من كل حدب وصوب، بالقدر الذي يتزاحمون في النصوص العراقية. والجواهري مع قوى سلطة الشارع، التي نسبته وانتسبت إليه، لم يكن متوافقاً معها إلا حين

نهاجيه سلطة الدولة. ولكنه، حين تسترضيه هذه ويستجيب، يصبح موضع طعن واتهام. ولأنه ليس السيّاب، وليس على شاكلته، تراه بتغذى من هذا الاتهام، ويزداد عضلية في مواجهة رهط أعدائه الكثيرين.

الجواهري، شأن كل شاعر كبير، ممتلئ حماساً. وهو حريص أن لا يفرط بحماسه من أجل هدف مرسوم. إنه يعرف، شأن كل شاعر كبير، أن الهدف المحدّد ومعالم الطريق المرسومة بإيمان إنما تُضعف من قوى توليد الحماس الروحي السرية. ومواجهة قوى الاستعمار الدخيلة ليست هدفاً، بل غريزة كامنة لدى المتمرّد فيه. وكذلك إلهاب حماس الخاملين، وإشعال الحرائق في المدن المستكينة.

لنتأمّل فقرات من المقدمة التي وضعها الجواهري لمجموعته الشعرية التي أصدرها عام ١٩٤٩، والتي أصبحت أثيرة لديه يخرجها في كل طبعة جديدة لمجموعته منذ تلك السنة حتى آخر طبعة. المقدمة بعنوان "على قارعة الطريق"، مشحونة بالمشاعر التي يشوبها الإيماء، والرمزية، والموارية. ولا أحسب أنها يمكن أن تدرك على حقيقة معانيها دون استيعاب ما فصلت الحديث من موقف الشاعر المتمرّد إزاء سلطة الشارع العقائدية. إنه في الفقرة الأُولى يعرف بنفسه: شريد في منتصف طريق. ووجهته أن يضع الشمس على جبينه ويغذّ في السير، يقيم حين يجن الليل ويسير عند طلوع الفجر، دون نهاية. لأن "الليل ليل والنهار نهار منذ الأزل وحتى الأبد".

هذا الشريد الذي لا هدف له إلا هدف أن يغذ في السير، يستثيره عابر السبيل حين يعرض عليه أن يستريح في ظلال "غابة"، تتحول فجأة

الى رمز. هذه "الغابة" ترعاها أشباح "كأنها الأدلاء الى الطريق السوي فتبعتهم - شاكراً!!! - حتى إذا توسطت الغابة استقبلني من خلال أغصانها المتشابكة رؤوس كأنها الشياطين... وأطبق علي الظلام الذي أخافه"... "فلقد أدركت - بغريزتي وليس بعقلي - أن طريقاً يقف عليه الأدلاء ليدلوا المارة عليه، ليس هو بالطرق القويم، فمثل هذا الطريق ما تسير أنت مدفوعاً على هداه، ولقد علمت... ان تلك الأشباح المبثوثة في طريقي في الغابة إنما هي من أرواحها!! وأن كل ما عوى علي من ذنابها!! وكل ما طلع علي من رؤوسها!! وكل ما أدمى قدمي من أشواكها!! وكل ما حكّ جلدة رأسي من أغصانها وفروعها!! كان جزءاً لا ينفك من أرواحها ايضاً. وحتى تلك الحيوانات المتفرجة المسالمة فيها هي منها أيضاً... والغريب أنني كنت أحمد!! في خطواتي الأولى الى هذه الغابة هؤلاء الأدلاء. وكنت لا أنفك أغني الى جانب ذلك أغاني التمجيد لنور الشمس، وكان هؤلاء الأدلاء أنفسهم - لا غيرهم - يهزون رؤوسهم وأذقانهم كالمؤمنين بما أغني. والأغرب من كل هذا - يا صديق طريقي العابر - أنني حتى بعد أن وليت منهم ومن غاباتهم فراراً... كنت أُغني بحماس أكثر.. وأغاني أجود في تمجيد نور الشمس، وفي شجب عشاق الظلام. وكانوا - وليس غيرهم - أيضاً يهزون رؤوسهم وأذقانهم تأميناً على أغاني هذه.. في حين كانوا يشيعونني معها بنظرات الأسف..".

فمن هؤلاء الأدلاء الذين يعرفون، دون غيرهم، الطريق القويم، ويؤمنون بنور الشمس، وغناء الشاعر في تمجيده؟ إنهم ليسوا عناصر سلطة الدولة بالتأكيد. الجواهري لم يعرّض بالملك ولا بالملكية، ولكنه لم

يشركهما في أمانيه. ورجالات السلطة أعداء، أو شبه أعداء. ولا يمكن أن يكونوا هم الأدلاء الذين كان يحمدهم في خطواته الأولى، والذين كانوا يطربون لأغانيه في تمجيد الشمس. وليسوا هم، بالتأكيد، «نبتة البلوى» من عامة الناس المجهولة التي أحبّها الجواهري بقلبية مشهودة. الشاهد على ذلك قصائده المعروفة: "تنويمة الجياع"، "حببت الناس"، "بريد الغربة"، "أُم عوف"، "الراعي".. إلخ.

في قصيدة كتبها عام ١٩٥٩ يكفر فيها، بصورة أكثر مباشرة، من الصورة التي عرضها في مقدمته النثرية:

قالوا كفرتَ . . وقد يخالك قدوةً من يؤمنونْ
وبمن كفرت ؟ بمن كحلْتَ له من الشعرِ العيون
وبمن أجعتَ له بنيكَ وقلّ مثلهم بنونْ
وبمن حملتَ من الذي ما ليس تعدله المنونْ

وهو يكفر بهؤلاء قبل هذه القصيدة بعقود، وبعدها بعقود. ولا تخفى لواعجُ الكفر إلا حين يطمئن به الحال والبال في منفاه الغربي المتمدن "براغ" هناك يأخذ شعره منحى آخر، فتقل بالتدريج مواجهة الآخر، وتحل محلها مواجهة النفس، ومواجهة الطبيعة باعتبارها المرآة المرئية لذاته.

إن سجن سلطة الدولة هو دار "مالها في الصيت والعظموتِ ثاني،

ما أن يباحُ دخولها
إلا لذي خطرٍ وشانِ



دارٌ يشــــــيـــــرُ لهــــا صـــــديقٌ

أو عــــــدوٌ بـــالــبــــنـــــانِ

في حين تستكلب في سلطة الشارع الذئابُ وتنهش. ولا مفخرة حتى في محاججتهم:

إنـي لأعــــذر "أحــراراً" إذا برمـــوا

بالحـــر يلويه ترغـــيـبٌ وترهيبُ

ولكنهم "عُبدان أهواء":

منافـــقـون يـرون الـنـاسَ انـــهـم

شمٌّ، أباةٌ، أماجـيـدٌ، مـصـاحـيبُ

وأنـهـم قـادةٌ صـــيـــدٌ، وأنـــهـم

غــرّ المصابيح والـدنـيـا غرابيبُ

والنـاسُ والله يـدري أنهم هَمَـلٌ غـــفـ

ـلٌ، سـوامٌ، عـــضاريطٌ، مناخـيبُ

الحاسة الهجائية طبيعة في المتمرد الفرد إذا ما صادف وسطاً معارضاً، يجد نفسه مضطراً للانتماء إليه، بحكم الهدف الذي يبدو في الظاهر مشتركاً. ولكن هذه الحاسة ستنتفع من الموروث الهجائي في الشعر العربي أيضاً. العامل المضاف هو ما تمليه العصبية العقائدية على هذا الهجاء من لهجة يقينية، لا مجال فيها للشك. إلغاء الآخر لا يكفي، بل يتوجَّب سحقه وتصفيته.

هذه الحاسة تسربّت الى شعر الجواهري، والى الشعر العراقي عامة. إن نزعة الاتهام بـ "الخيانة"، ونزعة الارتياب وتصيُّد "الأعداء"، ونزعة الإلغاء، والتوعُّد بالتصفية، إنما هي إضافات وإملاءات على الطبيعة المتعارضة المتمردة، والفردية، ولّدتها قوى سلطة الشارع العقائدية.

القارئ العراقي، وربما الثوري العربي، يردّد بمتعة الى اليوم أبياتاً مختارة تقول:

وشدد الحبلَ واشدد من خناقهم   فربما كان في إرخائه ضررُ

(الجواهري)

إحنا اللي سرجنا الدم . أو : جلد اقطاعي خيمتنا

(مظفر النواب)

إنا سنجعل من جماجمهم منافض للسجائر

(البياتي)

مظفر النواب الذي يتمتّع بجعل دم الآخرين سرجاً، والبياتي جماجم الآخرين منافض لسجائره، لا يثيران إلا أصداء حماسات سبق أن أثارها الجواهري على امتداد عقود بشأن إراقة الدم، و"إنضاج جلود بشرية تعصّت فما تُشتوى"! الجواهري رائد في هذا الفن، الذي أعطى الدم فيه صيغة النزيف، منتفعاً، عن إرادة أو غير إرادة، من الاخلاقية العقائدية لسلطة الشارع.

ولكن يحتفظ الجواهري الشاعر وراء برقع المؤثرات العقائدية، التي تبدو غير عادلة وغير انسانية، بشيء جوهري ذي طبيعة درامية تليق بالتعامل حتى مع الدم، قوة الحياة. إن بيتاً شعرياً يقول:

أرى أُفُقاً بنجيع الدماء
تنورَ ، واختفت الأنجمُ

يوقظ لدى القارئ الاحساس بالكليات. بما هو "قيامي"، لا شأن له بدم الانسان أو إراقته. إنه هنا يشكل، في قصيدة "أخي جعفر"، رؤيا تذكر بالرؤى الدينية المتعالية. وهي عند الجواهري رؤيا خلاص:

وحبلاً من الأرض يُرمى به
كما قذف الصاعدَ السلَّمُ
وكفاً تُمدُّ وراء السحاب
فترسم في الأُفقِ ما ترسمُ
وجيلاً يروح وجيلاً يجيء
وناراً إزاءهما تُضرمُ

هذه الرؤيا التي تستعين بالدم لتصطبغ به، إنما تنتفع من إرث شيعي أيضاً، وليست بعيدة عن رؤيا أبي العلاء المعري في نونيته الأثيرة:

وعلى الدهر ، من دماء الشهيدين عليٍ ونجله شاهدانِ
فهما ، في أواخر الليل ، فجران ، وفي أولياته شفقانِ
ثبتا ، في قميصه ، ليجيء الحشرَ ، مستعدياً الى الرحمنِ

إلتماعة شيكسبيرية لا تخطر بشعر الجواهري كثيراً، فهو لا يُستثار بما هو درامي، شأن رؤيته السابقة، بقدر استثارته بالدم ذاته. في قصيدته التي كتبها في القاهرة عام ١٩٥١، "إذ كان الشاعر مهاجراً الى مصر، وإذ نشبت المقاومة الشعبية المسلحة على الاحتلال العسكري البريطاني.." .تبدو مذهلة في هذا الاستغراق، لا الدامي، بل في الدم المقبل على التحوُّلات الدائمة. إنها بانوراما افتداء، وتطهر بالدم على مذبح آلهة عطاش. طقس دموي تغيم وراءه الحياة، حتى لو أتاح الشاعر بضعة ثقوب لاختراق الضوء، إلا أنها ثقوب وهمية، والآمال الموعودة هي رهينة الدم الذي يجب أن لا يتوقف. إنها دعوة لإراقة الدم، لأن المطلول منه يختصر الطرق الطوال، وينير السبل. وهو وحده الشاهد والدليل على طغيان الطغاة، فليسفح إذن، وليُترك رقراقاً، ركاضاً، عجولاً لغيته...

متعجّلاً كالسهم صُلباً لا يزيغُ ولا يميلُ
يصلُ المناضلَ بالمناضلِ حين يعييه الوصولُ
غُررُ الكفاح إليه تُعزى حين تُنسبُ والحجولُ
خلِّ الدمَ الغالي يسيلُ إن المُسيلَ هو القتيلُ
ولطالما ذوت الكرامةُ مثلما تذوي الحقولُ
هذا السحابُ الجونُ يُستسقى به البلدُ المحيلُ
خلِّ الدمَ الغالي يسيلُ كما يسيلُ السلسبيلُ
عذباً ، وإن غصَّ الدعيُّ به ، وإن شرِقَ الدخيلُ
هذا الدم الرقراقُ نهّاضٌ بما يُعيي حَمولُ
يُذكي بجمرته العزائمَ إذ يبلّدها الخمولُ

خلّي الدم الغالي يسيلُ فالبغي مرتعه وبيلُ

هذا الدم الغالي حييٌ في تواضعه خجولُ

كالدود يزحف في التراب وعنده المجد الأثيلُ

هذا الدم الغالي غريم للمحبّ له عذولُ

يقلي الضنين المستعزَّ به ويعشقُ من يُذيلُ

هذا الدم المطلول حلَّ حين تعتاصُ الحلولُ

إن قطرات الدم، دم الجريمة، في مخيلة السيدة ماكبث كفيلة بإحالة البحار الزرق حمراً. وهذا المشهد أصبح بشهرة شيكسبير، بفعل الرؤية الدموية فيه. ولكن الجواهري لم يشفع تلك الاستعارة الخالدة باستعارة مثيلة، بل قلب القاعدة باستعارة جديدة جعلت قطرات الدم، دم الجريمة، دمَ فداء، سيولاً كفيلة بجعل الحياة خضراء، لأنها شأن المياه لن تترك حقولاً تذوي، ولا بلداً يحيل. الجواهري غنائي مع الدم هنا، في هذه القصيدة العجيبة، لا دراما ولا رؤيا. ولا يكاد يشرك مع الدم إلا الهامات. فإذا كان الدم رمز الحياة فإن الهامات رمز الكرامة والشموخ. ومصر لكي تربح مستقبلها عليها أن تخسر هامات شبابها:

مدّي بهامك فالجهادُ لديه من هام تلولُ

متراكماتٌ لا تبالي الدهرَ يقصرُ أو يطولُ

يحلو التفيّوّ - في ذراها - للمناضلِ والمقيلُ

كم لوّحت للسالكين وكم نهتهم أن يميلوا

الخالدات الشامخاتُ وكلّ خالدة فضولُ



لا شك أن هذه المعادلة ستجمد الدم في عروق القارئ المصري. فهو لم يألف في شعره، ولا شعر غيره، هذا التعامل الصريح مع ركام الهامات، هامات شبابه، ولا مع الدعوة لجعل تلول الهامات رمزاً للجهاد. والمصري وغير المصري من العرب يعرف للجهاد رموزاً شعرية كثيرة غير هذه التلول المريعة، أكثر خضرة، ورقة، وإنسانية. إلا أننا في العراق ألفنا الدم النازف كفداء، وركام الجماجم كدليل رشاد، على الطريق، لمطلع الشمس. وما زلت أذكر نشيداً يتردّد صداه في ذاكرتي، منذ ١٩٦٣، يقول في أحد أبياته:

لبـــيك يا علم العـــروبة إننا نحـــمي الحـــمى
لبـــيك واجـــعل من جـــمـــاجـــمنا لمجـــدك سلمـــا

وأحسب أن هذا النشيد، وأناشيد شبيهة أُخرى، تسترخص دم الانسان وجمجمته فداءً للفكرة المجرّدة، قد شاعت في كل العالم العربي مع شيوع فكرة الثورة الانقلابية، منذ الخمسينيات. ومن المحزن أن هذه العضلية العقائدية قد اندفعت من عبقرية الجواهري الشعرية وربحت واحدة من أروع ثمار تحرقه وتمرُّده. ولا أود أن أشير هنا إلى مسألة الشعر والموقف الخلقي، ولا لمسألة الخلاف حوله، ما أحب أن أثيره هو أن الجواهري المتمرّد، الفردي، المتعارض، المتشكك، والرافض لكل هدف معلوم، والمحتفي بهذا التمرُّد، والفردية، والتعارض، والتشكك، والإندفاع الى حيث لا يعرف، في شعره وحياته معاً، لا بدّ أن يكون مستهدفاً الانسان وخيره بالضرورة. ولكن استجابته، مرغماً أو مختاراً،

لسلطة الشارع العقائدية جعلت لغته الشعرية، بما فيها من مشاعر وأفكار ورؤى، خليطاً من روح متشكك، متعارض، لا يستقر على يقين، ومن روح آخر دخيل مفعم بالثقة واليقين والعنت. الروح الأول حين يلتقي بمجراه وهواه، يشف ويرق، حتى لو كان هذا اللقاء محط إنكار وإدانة. إنني كثيراً ما أستعيد هذا المقطع من قصيدة "ناغيت لبنانا.."، التي أنشدها الشاعر في حفل استقبال بشارة الخوري، والذي خص به ولي العهد عبد الإله، وكان حاضراً:

عـبـد الإله وليس عـابـاً أن أرى
عظم المـقـامِ مطولاً فـأُطيـلا
يا ابن الذين تنزّلت بـبـيـوتهم
سـورُ الكتـاب ، فـرُتّلت ترتيـلا
الحـاملين من الأمـانة ثقلهـا
لا مـصـغرين ولا أصـاغـرَ مـيـلا
والناصبين بيـوتهم وقـبـورهم
للسـائلين عن الكرام دليـلا
شـدّت عـروقَك من كـرائم هاشم
بيضٌ نُـمين خـديجـةً وبتـولا
وحنت عليك من الجـدود ذؤابةٌ
رعت الحسين وجعـفـراً وعقـيـلا

أغنيـة كـهـذه لا تخـرج إلا من قلب مـحب. حين كنت أقـرأها على الجواهري بإعجاب، يقول لي بأنه كان يغنّيها في وحدته في براغ.

كان الجواهري يتعاطف مع سلطة الشارع المعارضة، بل يلتحم معها بفعل تعاطفها والتحامها المضاعف معه، فيتحول الى شاعر ذي رسالة، تحريضي ومبلّغ. ثم ينتصر لنفسه فيصبح مشعل حرائق حيناً، وحيناً متأملاً في مرآة نفسه المشظاة المتعارضة. هذا الأخير هو أكثر وجوه الجواهري شاعرية، فيما أرى، وهو أخفى الوجوه عن قرائه، الذين انتصروا للشاعر ذي الرسالة فيه، المبلغ والمحرض. وليس غريباً أن هذا الوجه، الذي يطل بمواربة، ولكن واضح القسمات منذ العشرينات، أصبح وجهاً طاغياً في شعر الجواهري، مع استراحته في منفاه الغربي في مدينة براغ. الشاعر في هذا الوجه يحاور الذات كثيراً، ويحاور الآخر الذي يعكس، شأن المرآة، أهواء تلك الذات واضطرابها. صديقاً كان هذا الآخر، حبيبة، غانية، أو طبيعة غير عاقلة.

الجواهري في هذا الوجه يلح في محاكمة الذات، في هفوته ورغبتها في الغفوة، وجنوحها ورغبتها في الجنوح، في توزعها بين الله والشيطان، وانتصارها للشيطان عن عناد مألوف لدى المتمرِّد، الذي يضيق بدمه إذ يبرد، وروحه إذ تتطامن. وفي هذا الوجه أيضاً يكاشف النَّفس دون عنت، باحثاً عن الحقيقة، محاولاً إزالة اللثام عن وجهها حتى لو كانت قبيحة مكشرة، رافضاً إملاء الوجه الآخر العقائدي، ومحيطه المثير للالتباس.

والآن سأحاول من باب المقارنة قراءة مرثيتين للجواهري في ذكرى شخصيتين يكبرهما في نفسه. الشاعر معروف الرصافي، والرئيس

الراحل جمال عبد الناصر، قراءة تستهدف مقاربة الشاعر للحقيقة، أو علاقته معها، ومحاولته، عبر تأمل موضوعة الموت، أن يكون أعمق حكمة وألصقَ بالخيار الفلسفي.

كان الجواهري يحب ويجل الرصافي بكل كيانه، وبصدق. ولقد عبّر عن ذلك في أكثر من مناسبة. ولنفترض أن له موقفاً مشابهاً من الزعيم الراحل عبد الناصر، على ضوء قصيدته الشامخة عنه، بالرغم من أن اختلاف الموقف من الموت في القصيدتين لا بد أن يثير التباساً. يبدأ مرثية عبد الناصر بهذا المفتتح:

أكبرتُ يومك أن يكون رثاءا
الخالدون عهدتهم أحياءا
أوَيُرزقون ؟ أجلْ ، وهذا رزقهم
صنو الحياة وجاهةً وعطاءا
قالوا : الحياة ، فقلت : دَينٌ يُقتضى
والموتُ قيل ، فقلت كان وفاءا
يا قائدَ الجيش الشهيد أمضَه
شوقٌ فزار جنوده الشهداءا
أبرفرفِ الخلدِ استفزّك طائفٌ
لتسامر الخلصاء والخلطاءا ؟!

استهلال رائع يشبه استهلالات مرثيات أُخرى اشتهر بها الجواهري، يبدو الموت فيها، كما بدا هنا، لاطياً في ظل قامة الشهيد أو الراحل الشامخة. في مرثية جمال الدين الأفغاني نقرأ:

جـــــمــــالَ الدين يا روحـــاً عليّـــا

تـنـزّل بـالـرســـــالـة ثـم عـــــادا

لأن الموت "أقصر قيد باع بأن يغتال فكراً واعتقادا"، ولذلك يبدو هذا الشعر المثير، غير معني بالحقيقة، بل تشغله مهمة أُخرى مُملاة من الحماسات التي تمليها النزعة العقائدية. في مرثية عدنان المالكي يمر طيف الشهيد بالفرسان فتنعقد عليه الأبصار:

جلّ الشـهـــيـــد كـأن الله جـــسـده

نـوراً تُـغــــــار بـه في الجـنـة الـنـارُ

في هذه الدار إيثـــاراً وتـضـحـــيـــةً

وفي ذرى الخلد جنات وأنـهـــــــارُ

هناك حـــيـث يحــوك الخلدُ سـندســه

أمــا الذي حــاكت الدنيـا فــأطمــارُ

صيغة واحدة للمجد الذي يتوج به الراحل الكبير. وهي صيغة في المحصلة الأخيرة، ديباجة وليدة الذكاء وحده.

والآن، والجواهري يرجع الى نفسه، ويبتعد عن إضاءات المجد، التي تمليها سلطة الشارع، لنقرأ قصيدته عن الرصافي الذي يحبه كاملةً، لأنها تستحق أن تُقرأ كاملة، ما أن تبدأ، ولأكثر من مرة:

لـغـــــزُ الحـيــــاة وحـيــــرةُ الألـبـــابِ

أن يـســـتـــحـيـلَ الفكرُ مـــحض تـرابِ

أن يُصبحَ القلبُ الذكيُّ مفازة

جرداء حتى من خفوق سرابِ

فيم التحايلُ بالخلود ، ومُلهمٌ

لحفيرةٍ ، ومفكرٌ لتبابِ

حسبي بِليتَ تعلّةً إذ ميتةٌ

حتمٌ ، وإذ آجالنا لنصابِ

ليتَ السماءَ الأرضُ ، ليت مدارها

للعبقري به مكانَ شهابِ

يوماً له ويُقال ذاك شعاعه

لا محضُ أخبار ومحض كتابِ

يا معشر الأُدباء غُرُّ جهودكم

في المكرمات عريقة الأنسابِ

من كل محرومِ الثوابِ ، مُعاقبٍ

في هذه أو تلك شرَّ عقابِ

يا زمرةَ الشعراء شفَّ نفوسهم

فرطان ، فرطُ جوى وفرطُ عذابِ

ذابوا ليسقوا الناسَ من مهجاتهم

خير الشرابِ مشعشعَ الأكوابِ

وتحرقت منهم لتُعلي شعلةً

لبلادهم كتلٌ من الأعصابِ

ناشدتكم بوشائجٍ من فكرةٍ

وعقيدةٍ ورسالةٍ ومصابِ

من منكم رغم الحـيـاة وعـبـثـهـا
لمْ يحـتـسب للمـوتِ شـرَّ حـسابِ
أنا أبغض الموتَ اللئـيم وطيـفَـه
بُغْـضي طيـوفَ مـخـاتلٍ نصّـابِ
ذئـبٌ تـرصّـدنـي وفـوقَ نـيـوبه
دمُ إخـوتي وأقـاربي وصـحـابي

ما من سلطة عقائدية متسلطة هنا تتطلب منه وضع قناع مبتسم على وجه الموت المخيف المكشر. فالرصافي بالنسبة للجواهري ليس نمطاً، فكرةً، أو كياناً لا شخصياً يمثل المناضل، الشهيد، أو الزعيم. بل هو الصديق، الشاعر الكريم النفس، الزاهد المتواضع، الذي مات في الفاقة والعزلة، على سرير من حديد في إحدى الغرف المؤجرة في الحيدرخانة. والجواهري يعرف كل ذلك عن قرب، وعنْ إعجاب وإكبار، ويتذكّره ويستعيده حتى آخر سنواته. ولذلك وجد نفسه، في ذكرى الرصافي الشاعر، وجهاً لوجه مع الحقيقة، ووجهاً لوجه مع نفسه، ووجهاً لوجه مع الرصافي الشاعر والانسان. فاعتزل معه في غرفة الزاهد المتواضع، وعلى السرير الحديد، وبصحبة الموت. هنا تتلاشى من الشعر العربي "أدبيته" التي تساميه عن التماس مع الحقيقة، أو تحرفه عنها. لأن هذه الصفة "الأدبية" الجاهزة في العرف الشعري تنتسب لهذا العرف أكثر من انتسابها للشاعر، وهي أشبه بتميمة تصون الشاعر من فعل الموت، أو الخوف من الموت. أو تحول بينهما، على الأقل، بحجاب استعاري مصطنع.

هذا الفكر يستحيل محض تراب، والقلب الذكي مفازة جرداء حتى من السراب الخادع. والشاعر الخائف يختلق تميمة الخلود، ويعلل النفس بليت. والجواهري هنا يصبح أكثر من رائع في تعرية رغبته العاقلة في إيهام النفس. فهو بالرغم من معرفته بأن "ليت" تعلّةُ العاجز، لا يملك إلا أن يتعلل بها شأن العاجزين، ويطمع لو أن الأرض تصبح سماءً، وفي مدارها مكان لشهاب الشاعر العبقري، ليقال: ذاك شعاعه، على الأقل! ولكن الجواهري يعرف أن لا سماء، ولا مدار، ولا شعاع، بل محض أخبار قد تُسمع، وكتاب قد يُقرأ. ولذا يخرج من عزلته مع الميت ليلتفت الى جمهوره المختار بنصف ابتسامة مريرة ساخرة. وقبل أن يناشدهم الاعتراف وتعرية النفس من "أدبية" الشعر أمام شمس الحقيقة الحارقة، يُكبر فيهم جهودهم وتضحياتهم، تماماً كما أكبرها لدى الرصافي، من أجل أن لا تساورهم الرغبة بتحصين النفس عن الحقيقة، والهرب وراء الأقنعة: من منكم لم ترتعد فرائصه من الموت الحاضر أبداً؟ وأين ارتعاد الفرائص هذا في نتاجكم، أدباً وشعراً؟ يقول ذلك ثم يعري النفس مذعوراً كالطفل: "أنا أبغض الموت اللئيم..". ثم يفصّل بعمق لا يحسن سبره إلا الشاعر. وفي الختام يلقي على الجميع استعارة الذئب الذي يترصّده، ملطخ الأنياب بدم إخوته، وأقاربه، وصحابه. الذئب الذي سيلاحق كل قارئ للقصيدة منذ ذلك الحين.

٢

الأجلُ هو الوقت. الجـواهري في سـاعـات تحـرُّره من سلطة الموروث وسلطة الشـارع يراه وقـد أسـرى به، وهو طوع أمره عن غـيـر إرادة، رغم كل الملل الذي ينطوي عليه طول المسير، لأنه مسير لا غاية له ولا هدف، إلا أن يضع المشرد الشمس على جبينه ويغذّ في السير.

في ستـينيـات براغ يقـول: "لقد أسرى بي الأجلُ"، مـردداً صـدى ما كان يقوله في الأربعينيات. ويضيف بصيغة اعتراف:

وطول مـســـــيـــرةٍ من دون غـــــايٍ مطمعٌ خـــجــلُ

على أن صفة التردُّد لدى الطامع هذا بمسيرة دون غاية ليست إلا صفة تسترية. فالشاعر الحقيقي في الجواهري، العاري من هيمنة السلطات الثلاث، طامع بمسيرة دون غاية بالتأكيد. لقد انتهت الغايات مع نهاية هيمنة تلك السلطات، والآن هو مع أجل يتيح له العزلة مع تناقضاته ومحتربه الداخلي. يقول عن سنوات اغترابه السبع في نهاية الستينيات:

ســـبع تـوهـمـتــهـــا ســـبـعين لا كــدراً
لـكن لحـــاجـتــهـــا الـقـــصـــوى الى الكدرِ



ويذهب أبعد من ذلك، فيناشد صحابه بعيون الشعر:

هلّ عندكم خبر عن قرب ملتحمٍ
أو وشكِ معتركٍ، أو قربِ مشتجرِ
فذاك والله عندي أصدق الخبرِ
إني أقايضُ فيه النفعَ بالضرر

ولا يغفل في لحظة التوهُّج هذه أن يربط هذا المطمع بالموت مباشرة، وفي البيت الذي يلي البيتين التاليين: "كمْ أرصد الموت أدري أنه رَصَدٌ.. ؟". الشاعر لا يجعل الموت هدفاً لمسعاه، بل يعترف بأنه نهاية المطاف، ومنه يتألب للحياة التي يعيشها. ولا بأس من الاعتراف بالخوف من الموت، ففيه دليل على أنه نهاية، ولا فرصة "للتحايل بالخلود". يطل على هذه الحقيقة ثانية في اللامية، ولكن بصورة أكثر غموضاً وتعتيماً، وسخرية خفية أيضاً:

على أني - لأن يُنهي غدٌ طول السرى - وجلُ
تماهل خشيةً وونى
وعُقبى مهله عجَلُ
وقُطّع خطوُه جنفاً
كما يتقاصرُ الحجلُ

فهو باتجاه النهاية لا يقدر إلا على التمهُّل من الروع، متقطع الخطو بفعل الخوف، وقصيره كالراسف في القيد.

إن سلطة الموروث الشعرية، وسلطة الشارع العقائدية تقزّم، بمكابرتها اللغوية اللفظية والبلاغية، من قامة الشاعر الحقيقي. في حين تمنحه العودة الى الانسان فيه، إنسان القصور والمخاوف، قامة الحقيقة الشامخة.

الجواهري ليس شاعر عزلة، إنه يضيق بالوحدة والصمت، ولا يتنفّس ملء رئتيه إلا في المواجهة والمصطرع. وإذا ما أعلن عزلته شعرياً فبسبب اصطدامه مع سلطة الشارع واحتقانه من مضايقاتها. في مرحلة مبكرة (١٩٢٦) يكتب قصيدة تكاد تكون قصيدة تورية، يعلن فيها بأنه اعتزل: "وأحسن ما نعمتُ به اعتزالي"، ولمَ لا ؟ وهو الذي "نظم" فلم يفد أحداً نظامه. ولكي يكشف عن السبب يعرض الشاعر للناس روحه عاريةً، أو تكاد، من كل حسنة وفضيلة. إنها مكاشفة جد مبكرة مع العرف العام. صفعة ذات متحرقة للتحدي على صفحة وجه المحيط الذي لم يصبح عقائدياً بعد.

هذه التعرية للذات وقد ملأها شوائب، تتعقلن مع السنوات. في قصيدة "جريبني" (١٩٢٩) لم يفعل الكثير، ولكنه حاول في "النزعة" (١٩٢٩):

قال لي صاحبي الظريف وفي الكف ارتعاش وفي اللسان احتباسه :
أين غادرت "عمّةً" واحتفاظاً ؟
قلتُ : إني طرحتها في الكناسه

هذه العزلة باتجاه اقتراف المعصية في وجه المحيط تأخذ لبوساً أكثر



عقلانية في نهاية الأربعينيات والخمسينيات. في قصيدة "حنين" (١٩٤٩) يبدو في نحت ملاذه المثالي تجريدياً. فهذا المثال شبح يلمح في عيني الشاعر، تشرق الشمس من وجهه وتجنحُ ما بين أثوابه. إنه مقياس مطلق للحق، والخير، والجمال:

كأن الدهور بأطماحها
الى خلقةٍ مثله تطمحُ
كأن الأمور بمقياسه
تُقاس فتؤخذُ أو تُطرحُ

وفي ١٩٥٤ يجد ملاذ عزلته في "الراعي"، الذي يلف العباءة مستقلاً بقطيعه، "صلا يزاحمُ في الرمال السمرِ صلا":

يا راعيَ الأغنام أنت أعز مملكة وأعلى

وفي ١٩٥٥ يجده في الفلاحة "أُم عوف"، البعيدة عن المدينة التي عدا عليه رهطٌ كما يستكلب الذيب، فهرب منها الى مزرعة له أهدتها الدولة له، وكانت موضع طعن.

هذه العزلة المستحيلة، والتي لم يطمع فيها الجواهري فأحالها، مضطراً، الى عالم يوتوبيا وهمي، سرعان ما تلاشت مع سفره الى براغ، في أوائل الستينيات. هناك بدأت مشاعر المنفى معه، تحوك شبكة العزلة الروحية الحقيقية، حيث لا سلطة دولة، ولا سلطة شارع. وهذه

العزلة الروحية هي التي منحته توازناً يستقل فيه قدرة فائقة على التأمُّل ، مواجهة الذات، لا مواجهة الآخر.

إن الانتقال من جو المعترك مع الآخر الى جو المعترك مع الذات لمحتاج الى فسحة استراحة عادة، وهذه الاستراحة يعرف مداخلها الجواهري بحس تثير رهافته العجب. إن البحث عن هذه الفسحة في واحدة من أكثر قصائده طولاً وطوفانية، وهي "المقصورة"، خير سبيل للقارئ للتعرُّف عليها مباشرة. فبعد ١٨٤ بيتاً شعرياً، تتلمس مرارة احتراقاته بالأصابع، وهي حرارة أصبحت مألوفة بين الناس، يحلّ عليك فجأة صوت الشاعر الذي يبحث عن استراحة:

سلامٌ على هضبات العراق
وشطّيه والجرف والمنحنى

سلام يتواصل، منبعثاً من محبة قلبية قلّ نظيرها في الشعر العربي، فيشمل النخل ذا السعفات الطوال، والرطب ودجلة والقمر البغدادي والنجم والجسر، ثم يتوقف طويلاً عند ضفادع الشاطئين:

سلامٌ على جاعلات النقيق ،
على الشاطئين بريدَ الهوى
لُعنتَ من صبية لا تشيخ
ومن شيخةٍ دهرها تُصطبى
تقافزُ كالجنَ بين الصخور
وتندسُ تحت مهيلِ النقا

وبعد ثلاثة عشر بيتاً، يُشبع فيها الضفادع حنواً واحتضاناً، وكأنه فوجئ بالعراق كله في هيئة حية، ملموسة، داخل الزمان، بعد أن كان ضحية عواطف وأهواء، وليدة المفاهيم المجردة، فراح يتأمل كالمسحور هدأة الليل إلا من حمام يهدلُ، وكلب يعوي، وجندبة تطارح جندباً، وبومٍ يزقو، وثعلبٍ يثغو، وديك يؤذن، وقطار يدوي، "فيرد الحياة عفواً الى عالم يُبتنى"، ثم لا يجد، بعد كل هذا التأمل المسحور، إلا أن يعود الى الإنشاد بالتحيَّة:

سلامٌ على عاطرات الحقول
تناثر من حولهن القرى

الى نهاية القصيدة.

من الطريف أن في ذات العام الذي كان الجواهري فيه منشغلاً برسالة محبته القلبية الى الضفادع، رسل الربيع، كان الروائي الانكليزي جورج أُورويل منشغلاً بكتابة واحدة من أجمل مقالاته الأدبية، "بضعة أفكار عن الضفدع". هذه المقالة لم تجد سبيلها الى النشر إلا عام ١٩٦٨، حين وجدتها "نورتن أنثولوجي للأدب الانكليزي" أليق نتاجه الوفير تمثيلاً له، فاختارتها نموذجاً. أُورويل يرى في الضفدع مظهراً روحياً. ويرى لديه "أجملَ عينين وجدتا لمخلوق حي. عينان يشبهان الذهب. أو بصورة أدق، الحجر الكريم ذا اللون الذهبي"، تماماً كما وجدهما الجواهري، وكأن فيهما "ياقوتتين صاغهما جوهري". ويعجب أُورويل من أن الشعراء لم يؤخذوا بهذا المخلوق الآسر، تماماً كما استنكر

الجواهري من "عابهن بما لا يُعاب"، وكأن قصيدته استجابة لحيرة الكاتب الانكليزي. فها هو شاعر عراقي يُرضي حيرة الروائي في ركن قصي ومنسي.

استراحة الشاعر بعد المعترك كانت على هيئة انتقالة من حوار مع الآخر الى حوار مع الطبيعة. من الانسان الى الشيء. ولم يُقحم الذات، ذاته، لتكون طرفاً في الحوار معه. لأن أي حوار من شأنه أن يشكل معتركاً. والشاعر يبحث عن استراحة ويتجنَّب الاحتراقات. ولكن الحوار مع الطبيعة، بفعل إيحائه بالعزلة، يخفي حواراً مع النفس. أو يهيئ فرصة لهذا الحوار. والشعر الحقيقي يبدأ لحظة ينتهي الحوار مع الآخر (أو المصطرع مع الآخر كما عند الجواهري)، ويبدأ الحوار مع النفس. وفي قصيدة "المقصورة" أجد أن هذا الشعر الحقيقي يبدأ في ثلثها الأخير، لحظة يبدأ الإنشاد بالتحية، لا لأن الجواهري فيه يحقق صوته الخاص بعيداً عن سطوة "سلطة الموروث" القامعة، المتمثلة في شبح المتنبي، أو بصورة أعمق، في شبح غرضي "الفخر" و "الهجاء"، بل لأن هذا الصوت يكتفي بإملاء الخبرة الداخلية، خبرة ذات الشاعر، ويسد باباً في وجه إملاء سلطة الشارع العقائدية. ولذلك تجد النص يتجرد من "الأعداء"، ويتجرد من لغة "الخيانة"، ولغة "التصفيات" المحتدمة التي طغت في الـ ١٨٤ بيتاً. كما تجد أن هذا النص أقل إثارة وإغواء لقارئ الجواهري ودارسه، مقارنة بالمطولة قبله، لأن أكثر القراء وأكثر الدارسين لم يقدروا خطورة الخدر الحاصلة من الافتتان بهيمنة "سلطة الأغراض"، وسلطة العقيدة، في كل ما يوحيان به من عواطف ومواقف عارضة ليست من صلب هاجس الذات الشعري.

استراحة المحارب في "المقصورة" التي كتبها الشاعر في أواخر الأربعينيات، والتي تحققت داخل "النص"، لم تتحقّق في الحياة إلا في أوائل الستّينيات، يوم هاجر وأقام مضطراً في مدينة براغ. هناك وجد متسعاً روحيا لأن يلتفت وينشد تحيته للانسان، لا للطبيعة:

سلاماً أيها الشاوون إني مزمعٌ عجلُ
سلاماً أيها الخالون إن هواكم شُغلُ
سلاماً أيها الندمان إني شاربٌ ثملُ
سلاماً أيها الأحباب إن محبةً أملُ
سلاماً كلّه قبلُ كأن صميمها شُعلُ

إنه يعقد أمله على المحبة هذه المرة. وعلى الأثر يكتب أُغنية شديدة الغرابة في توجهها، شديدة الغرابة في صياغتها، وكأنه يختبر فيها النفس المتمنّعة، يعلن فيها فلسفة حب الإنسان وحده، حيث يكون، وأنى يكون:

حببتُ الناس والأجناس : والدنيا التي يسمو على لذّاتها
الحبُّ للناس
حببتُ الناس والأجناس : في الطفل الذي لا ينسب الناس
لأعراقٍ وأجناس
حببت الناس والأجناس : في المرأة كالأُنموذج الحلو
لحبِّ الناس للناس
حببت الناس والأجناس : في الخمرة تختال على أنخابهم
أنْ تُقرع الكاس

حـبـبت الناس والأجناس ، في الزنجـيـة الحلوة من لفّت

وأهلوها بأكياس

حـبـبت الناس والأجناس ، مُذْ شاركنا الأحباش والبربر والزنجُ

بأحزان وأعراس

حـبـبت الناس والأجناس ، مُـذْ عُلّمت أن الناس أشـبـاه

وأن النبل مقياس

حـبـبت الناس والأجناس ، مـن شـبّ ومـن شـابَ

ومن أظلم كالفحم

ومن أشرق كالماس

حـبـبت الناس والأجناس ، حـبّ الأرض لـلـنـاس

أو القفرة للآس

أو الليل لنبراس

حـبـبت الناس والأجناس ، حـبـبت الـنـاس

كـل الـنـاس

حببت الناس

هذه الغرابة تكمن في الإلحاح والتفصيل. ولأن استراحة المحارب ليست موقتة هذه المرة فستستعيد سلطة الشاعر مما سُلب منها بفعل هيمنة "سلطة الدولة"، "سلطة الشارع"، و"سلطة الموروث"، من رغبة لمزيد من مواجهة الطبيعة والحوار معها، ومزيد من مواجهة النفس والحوار معها. المواجهة الأولى والثانية يطمع فيهما باقتطاف ثمار حكمة ما: حكمة السعة والرحابة من الأولى، وحكمة العمق والتواضع من الثانية.

في قصيدة "يومان في ڤارنا" (١٩٧٣) يجمع الشاعر حصيلة هذه العزلة بصورة فريدة، يقدّمها بسياق يشبه سياق عمل موسيقي في ثلاث حركات، تنصرف الحركة الأولى فيه الى الطبيعة، لا كما انصرفت سادسة بيتهوڤن "الريفية". فالجواهري هنا أكثر إعتاماً وعصفاً من عصف الربيع في "الريفية". طبيعة الجواهري غضبى:

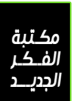
أبـرقـت ، ثـم أرعـــــــــدت ، ثـم ألـقـت
حـــملَهـــا تـوسع الطبــيــعــةَ قــصــفـا
زحـــمـتْ كل ثغـــرةٍ واســـتــبـــاحت
شـــرفـــاتِ البـيـــوت صــفـــا فـــصــفّـا

ويلوح غـبش ناعـم ارتضـاه الدجى الداكن أن يشـفّـا. وتلوح الغـيـوم كـالسقف، وعـجـاج من الرذاذ، وأمواج يرهفن سـمعـا للغيـوم، فيطارحنهـا الأناشيد، ثم يلوّحن بجناحين سرعان ما يرتميان ثانية، وإذا كل شيء:

طـبـقٌ تـلـو آخــــــــر ثـم يُـجـلـى
وخـــــــروقٌ مـــــا بـيـنـهـا ثـم تُـرفـى

ثم تتنفّس الطبيعة الصعداء، وتعود، مع عـودة الفجر، رغبـتهـا في الرقة والعذوبة والسماحة والإضاءة:

بدّل الجـو خلقَـه فـالعـتـلُ الضـخـمُ يـبـدو فـيـه الأشفَ الأشـفَـا



وكــأن الحــيــاة توحش نصــفــا

من ســمــاواتهــا ، وتؤنس نصــفــا

ثمّة خفايا موسيقية في هذا "العتُلُّ الضخم" (الجافي الغليظ) الذي يصبح "الأشفّ الأشفّا" ، في هذه الحياة التي توحش، لسر فيها ، نصفاً من سماواتها لتؤنس نصفا!

في الحركة الثانية ينحدر الشاعر الى جدران أربع، بل الى أريكة وجلسة حميمة مع ذات الوجه الصبوح. وهنا تتطابق حركة القصيدة مع حركة "الريفية" الثانية، فهي لدى بيتهوفن تحت عنوان "على ضفاف الجدول"، حيث ينتخب الموسيقي ركناً على العشب يتأمّل وينصت. الجواهري ينتخب ركناً الى جوار فتاة من قارنا ، مع الكأس:

أحتسيها من لاعج الوجد عبّا

وعلى رقّةِ الشفاه فرشفا

ثمّ دبّت بنا تثقّلُ جفنا

وتصفّي نفساً ، وتُرعشُ كفّا

يا مزيجاً من ألفِ كون ترفّق

إن كوناً على ذراعيك أغفى

ثمة جواب في كل بنية موسيقية تستريح إليه النفس بعد كل سؤال ملحاح. البيت الأخير يشبه واحداً من هذه الأجوبة الموسيقية. فما أحوج الأكوان المتعارضة الى أن تترفّق بكون وديع غافٍ بين أحضانها ؟ وما

أحوج الجواهري المتعدد التعارضات والمتنافر الى الوحدة المنسجمة؟ ولكن هيهات! ففي الحركة الثالثة يرتقي الشاعر، عبر الكون الغافي على ذراعيه، مدار الأفلاك، ليتأمّل الحقيقة الوحيدة التي تستحق التأمُّل، وهي الموت.

فلم الزهرُ ، والربيعُ ، وشدوٌ   مثل سجع الحمام حلوٌ مقفّى ؟!
ولمَ الثلجُ ، والشتاء ، وشمٌّ   من نهود بجمرها يُتدفّا ؟!
ولم الصيف عارياً يتقاضى   داجيات النفوس عرياً وكشفا ؟!
ليت شعري والموتُ مثل عقاب الجو يدمي بنا مخالبَ عُقفا
أقرابين نحن شوهاء تُزجى   للإله الغضبان قُربى وزُلفى ؟!
أم عقولٌ صنائعٌ سيطر الوهمُ عليها فرحن يرقبن حتفا ؟
أم ألاعيب من دمىً صنعُ فذٍّ   طوعُ كفّيه ما يُخطُّ ويُفنى
أم على الكوكبِ العجيب من الغيبِ رصودٌ يمنعن إلفاً وإلفا :
أن يعيشا عمرَ النجوم وأن يستكفيا في الحياةِ ما ليس يُكفى ؟!

في البيت الأخير إشارة تعيدنا الى "شهاب" قصيدة ذكرى الرصافي، الشهاب المستحيل استحالة "عمر النجوم" هنا. ولكن الفارق أن مدار الشهاب هناك أُمنية الجواهري للعبقري، وعمر النجوم هنا أُمنية الشاعر لعاشقين مجهولين في الركن الحميم. أقرب الى القلب الانساني بالتأكيد. وارتعاشة التساؤلات الاستنكارية تصدر عن شرايين تتدفّق فيها دماء حارة أمام هذه اللامبالاة الباردة للقدر العابث. والعجيب أن الجواهري هنا لا يترك مقدرات الكون والقدر رهينة صدفة عمياء، كما

يوحي فناء الكائن إذ "يُذرّى ذرو التراب ويُفنى"، ولكنه يخفي وراء التساؤل الاستنكاري إلهاً غضبان، عطِشاً لقرابين من الضحايا البشرية، أو فذاً صانع دمى يعبث بها، أو رصوداً من الغيب لا يحتملن مشهد الحب الانساني! يختلق إلهاً، ويخفيه من أجل أن ينتفض عليه، وينكر فعله.

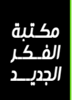
الجواهري بعد مغترب براغ يفلت من مؤثرات "سلطة الدولة"، "سلطة الشارع"، ويحقق إفلاتاً رائعاً من "سلطة الموروث"، فيتخلّى عن لبوس أبي الطيب المتنبي، وتدفأ بعباءة أبي العلاء المعري. هنا لا يزحمه الأعداء، ولا مشاعر الضيم، ولا تنزّ منه المكابرة الفجّة، ولا تستعبده الطموحات العقيمة. وبدل أن يقهر الدنيا بالكلمات شأنَ المتنبي، يطل عليها "مشفقاً حدبا"، شأن المعري.

في قصيدة "سائلي عمّا يؤرقني" (١٩٧٣) يعترف الشاعر أنه "من الظلمة الدائمة"، و"أعماق وحشتها"، أعمى في متاهتها حيث حطت به قدم، لأن "ظلمات النفس قد رسمت منذ خُطت ظلمة الرحم"، وعلى حافات ظلمة النفس هذه انتصبت أرجوحة الإعدام أو العدم، مثيرة للرعب والفزع، في حين تصطف غصص الأحياء على طول المدى لترقب السارين عن قرب.

إلى أي مشهد لرؤيا قاتمة يقود الجواهري؟ كما قاد فيرجل دانتي، الى مزيد من مهاوي النفس:

انا لي جفنان من حجر

إن يُصبه الليلُ ينقسمِ



فإذا ما أطبقا أُخذا

تحت ظلّ الصارمِ الخذمِ

لوبيءٍ، موحشٍ، دنسِ

بالأفاعي الرقط مزدحمِ

في دمي تمشي الحروفُ دماً

وسدى تهفو على قدمي

يتهاوى الفكر منسجماً

عبر حرف غير منسجمِ

لمْ أجد في العود من وترِ

واحدٍ يقوى على نغمي

ثم ينحدر الباحث الى مزيد من العمق، حيث تتكشف النفس البشرية عن أركان أكثر عتمة:

وأحاسيسُ أنبّشها

كانتباش الدودِ في الرمِ

كلُّ شوهاءٍ كأن بها

كلّ قبحِ الكون من قِدمِ

من طيوفي ترتعي مزقاً

كارتعاء الذئب في الغنمِ

في رحيل كهذا، يبدو أن أكثر منحدرات البحث عمقاً اكثرها



فضيلة. وهل أرقى، وأجمل، وأسمى من فضيلة الاعتراف بالضعف الانساني؟ الجواهري يخاطب بهمس قارئه، وكأنه يذكره بأوهام المجد الكاذب، الذي رعته "سلطة الشارع" و"سلطة الموروث" سابقاً:

أنا يا من رحت تجهلني
عبدُ مكذوبٍ من الهممِ
أسحق النيران، يغمرني
نورها القدسي بالقدمِ
وأصب الجرحَ منتغراً
فوق جرحٍ غير ملتئم
وأحطّ الروحَ، رافضةً
كبرياءً، قمةَ الهرمِ
لمسقاتٍ موزَعة
كمشاش العظم في الوظمِ
تتحداني زواحفُها
تفضح المنفوشَ من ورمي
....
لا تكنْ خصمي.. ولا حكمي

(لندن، ٢٠٠٠)

الشاعر النجم والشاعر المعلم
حول البريكان



١

أخرجت المجلات الثقافية الرسمية في العراق الشاعر محمود البريكان عن صمته أكثر مرّة. عرضت له القصائد التي حَصَلتْ عليها، وأحاطتها بالاحتفاء والانطباعات المتأنّقة. عاجلها كاتب وشاعر طليعي هو عبد الرحمن طهمازي بدراسة بالغة التكلف والغموض، نشرتها له "دار الآداب" عام ١٩٩١ . لم تجتهد الدراسة في أن توفّر مفتاحاً واحداً لتيسير الفهم على القارئ، ولم تحطها بالإضاءة، التي يطمع بها النقد. بل ظلت الدراسة نصاً مغلقاً على ذاته، وعلى كثير من التكلُّف والافتعال، تبدو قصائد البريكان معه شديدة الاضاءة والتوهج.

عن وعي الفراغ الثقافي العربي، بفعل الطغيان الشكلي والعضلي، حيث لا تقف الكلمة على قدمين، وحيث يصبح الاحتفاء أكثر أهميّة وإثارة من الادراك، والبحث عن التماعات النجم داخل الكائن المبدع أكثر إلحاحاً من البحث عن أسرار رؤياه. إن وعي الفراغ هذا يتطلب معرفة أن هذا الاحتفاء هو وليد انفعال ظاهري، وضرب من الفضول للاطلاع على ما هو مثير واستثنائي، لا في المعنى بل في الشكل. لا في ما يرضي العقل والروح، بل ما يرضي الضرورة الملحة للحداثة. لذلك أحال الاحتفاءُ شبه الرسمي ـ الذي يسعى الى إحالة المفردات النقدية ودلالاتها الى كليشيهات لا معنى لها ـ الشاعر البريكان وجديته، الى كليشيه.

الهوّة بين المؤسسة والأديب الطليعي رُدمت منذ فترة طويلة، ليس بفعل سطوة المؤسسة الرسمية، طيلة مرحلة الثورات المتلاحقة وحسب، بل بفعل دعم سطوة المؤسسة غير الرسمية الناشطة أيضاً، وسطوة كتّابها ضاربة العمق في التزام قواعد ثابتة في الاستعراض اللفظي العضلي، وفي الثبات اليقيني على الموقف العقائدي، وفي الغطرسة الكاذبة المعادية للحضارة الحديثة في الغرب باعتبارها حضارة عدوّة.

ما يعزز الرغبة لإحالة شاعر مثل البريكان الى كليشيه هو هذه المفارقة بين تجربة البريكان الداخلية وبين هيام نقاده بحشره في التجربة الشكلانية. بين انحسار وجدانه عن الظاهر، والتطلُّع الى الخفي والجوهري، وضيقه المختنق بالعرضي، وارتباطه المتحرّق للحقيقي، وبين العناية المهووسة للمحتفين به بالحديث بالغ الطقسية عن الشعر الكوني، والشعر الفكري، والشعر الجدي، دون قدرة على الكشف عن معنى واضح المعالم لهذا كله. أو على الأقل لكشف ظاهرة الفقر العميق لهذا الاتجاه في الشعر العربي عامة.

الكل يتحدث عن الرؤيا الكونية، مكتفين بالإثارة التصوُّفية في التعبير. هذه الإثارة التصوفية لها ما يعزّزها، أو يتعزّز بها، من النصوص الشعرية التي لا تميّز بين الغموض والالتباس اللغوي، قاهر المخيّلة.

عشاق النجم، إذن، وضعوا البريكان تحت ضوء "السياق الحداثي السائد". امتصوا رحيقه، وأطفأوا فاعلية المعلم فيه، لأن الشاعر المعلم ظاهرة تستحق الرثاء في سياق لا يحتاج الى خبرة، ولم يألف المآزق الروحية.

إن انسحاب البريكان عن الاعلام الثقافي الى العزلة، وعزوفه عن النشر والمشاركات الجماعية ما كانا إلاّ ضرباً من احتجاج سلبي ذي طابع فردي تماماً، واجهته المؤسسة الأدبية بالاحتفاء المهرجاني. لأن صمت الشاعر، وقد جُرِّد من طبيعته التراجيدية، يثير الفضول والدهشة، وبالتالي الاحتفاء. حتى لتجد الشاعر ونصّه أعزلين وسط مهرجان عضلي لا مسحة كونية فيه، ولا جدية. وكأنّ هذا الاحتجاج السلبي لم يكن المصل المضاد لمرض الشهرة، لحمة المهرجان وسداه، التي يراها أحد أساتذة البريكان "ليست إلا الخلاصة لكل سوءات الفهم التي تحيط، متزاحمةً، بالاسم الجديد." (ريلكه).

ثم أن الشاعر البريكان لديه ما يقوله. وهو بالتأكيد على شيء من التعقيد. وبحكم سعيه الشاق لإيصال خبرته الشعرية الداخلية، فهو يتوسّل دقةً وبساطةً متناهيتين. يقول في حوار له أعادت نشره مجلة "أسفار" العراقية (العدد ١٤، ١٩٩٢): "إنني أطمئن الى الكلمة بقدر ما تسعني، أُريدها بقدر ما تستطيع أن تمتص من ذاتي. أقع عليها إذ لا موقع سواها. لا أُحب اللغة الفضفاضة، المتميّعة العائمة، العديمة الهويّة، المطموسة الملامح، ولا أغتفر اللعب بالكلمات وانتهاكها. وعندي أن كلمة لا يعنيها الشاعر تعني تفككاً في الكيان، وأن عبارة لا تستقطب شيئاً هي خيانة. هذا يعني أنني أطمع الى أمرين: أن تكون الكلمة محددة تماماً من حيث ضرورتها في السياق، وان تكون مع ذلك ذات إيحاء غير محدود.". إن عدم تسامح البريكان مع اللعب بالكلمات يواجهه المحتفون الطليعيون بلعب مريع بالكلمات، وانتهاكها، وبحذلقة ثقيلة الوطأة ومفرغة من المحتوى.

والعجيب أن مواقف الشاعر الواضح والقاطع بشأن اللعب بالكلمات لا يثير حفيظة اللاعبين بالكلمات، فهم لا يأخذون، بجدية كاملة، ما يقوله النجم عادةً داخل بهو الاحتفاء، فالجو كفيل بحرف الموقف لصالحها أو بطمسه كلياً. على الرغم من أن البريكان يعيد صياغة عدم غفرانه لهذا اللُعب اللفظي المفزع واللامسؤول في أكثر من مكان من الحوار المشار إليه: "فقر التجارب الداخلية واستعارتها من الخارج، العبث بالكلمات وهو مرادف لاحتقار الفكر وامتهان الحقيقة، حوّلا أعظم الأشياء إلى ألفاظ مفرغة متداولة في السوق المشتركة.". ثم يزيد ملحاً في الايضاح: "التمجيد لا يعني شيئاً إن لمْ يصدر عن فهم حقيقي. التعليقات المضطربة تصور أصحابها فقط. ليس هناك أي شيء غير متوقَّع: فالشعر يتألَق في ضوء الروح، ويصطدم بالحذلقة".

" السياق السائد" في مناخ الشعر، ونقد الشعر خاصة (الذي أشرت له في مقالتي في افتتاحية مجلة (اللحظة الشعرية) "ثياب الإمبراطور") يرد في حوار البريكان بصورة أكثر حسماً، كما رأينا، وكما نرى في قوله: "إن تقدُّم الشعر الحديث في العراق وغير العراق يتوقَّف على مدى نجاح الطاقات الفردية في إيجاد صيغها الخاصة. وهي صيغ لا بدّ أن تكون بالضرورة متباينة. وتقع أكثر محاولات الشباب اليوم في المأزق نفسه إذ تبدو متشابهة... ولعلّه من هنا يبدأ الفهم الصحيح لانحطاط النقد، وللدلالة المحزنة للضجّات الموسمية، ولكل ما يمكن أن تفعله صحافة غير مثقفة في تثبيت وهم النمو والاستمرار".

هذا كلام لم يثر ردّة الفعل التي أثارتها مقالتي "ثياب الإمبراطور"، ولم يحفّز الطليعيين على الخلاف. لأنهم سرعان ما مسخوا

هذا الموقف وأفرغوه من معناه داخل طقس الاحتفاء بالنجم. فهذا الكلام يخرج، كما يرون، من شاعر نجم داخل بهو الاحتفال، لا من الشاعر المعلّم خارجه. الشاعر المعلّم الذي لا يرونه. إنهم يتزاحمون في فهم "تجربة الوجود بكل تكاملها" عند البريكان ـ شواهد مأخوذة من مجلة "الأقلام" العراقية، العدد٣-٤ لعام ١٩٩٣ الخاص بالبريكان ـ، وفي فهم "التأرجح بين التحقُّق والضياع في تلك العلاقة المتحولة بين روح العالم وبين البريكان والشعر.."، إلخ من الكلام المفرغ من المعنى. كلام الألفاظ الكبيرة التي تنتفض في فم الجاهل بأقصى جرأة. ولنقرأ بهذا السياق اضطراراً، لا رغبة بالإطالة، نصّين: الأوّل شعري للبريكان (نتوقّع غموضه)، والآخر نثري لناقد (نفترض أنه وسيط تأويلي):

تحتضر الطيور في الأوكار

تنطرح الوحوش في الكهوف

تنكفئ الثعالبُ الشمطاء في الأوجارْ

تنجذبُ الأفيال

الى مكان صامت في آخر الغابة

مزدحم بالعاج والهياكل

حيث تموت موتها

ووحده يموت في داخله الانسان

في العالم الباطن

في مركز السريرة الساكن..

"وهكذا يضعنا البريكان في مرحلته الجديدة منذ أول أبياته في صُلب بؤرة القصيدة. إنه يستعين بتقنيات الحداثة الرائجة والمألوفة ولكنه يستطيع بتفرُّد وخصوصية أن يضع ميسمه على شكل يبدو مشاعاً لأوّل وهلة. فهذه الطريقة التي بدأ بها "قداس لروح شاعر" تجعلنا بأنه سيقول شيئاً عادياً. فهو يعرض علينا ميتات منتخبة مؤداة بقوة تجسدها الجمل الفعلية المسندة الى فاعليها المباشرين. والمتبوعة بفضلات الجار والمجرور المعبّرة عن المكان المختار لتلك الميتات:

تحتضر - الطيور - في الأوكار
تنطرحُ - الوحوش - في الكهوف
تنكفئ - الثعالب - في الأوجار

أما الانسان فإن (وحدته) أو ميتته المستوحدة مقدمة على الفعل، كما أن الانسان - فاعلاً - يتأخَّر نحوياً فيما هو متقدم دلالياً، حتى تلتبس الجملة ويتشوّه معناها بسبب خرق الشاعر لقاعدة نحوية معروفة بجعله الضمير يعود الى متأخّر:

ووحده يموت في داخله الانسان

لكنه في الحقيقة مساق بهاجس تقديم ذي دلالة. فهو يبدأ بالوحدة، ويؤخر الانسان ليقدم الظرف المكاني الذي يموت فيه وهو الداخل".



ما أوحش اللغة هنا عن المعنى! وما أقسى الصنعة على الروح والعقل؟!

ميتات منتخبة، جمل فعلية مسندة الى فاعليها المباشرين، فضلات الجار والمجرور المعبّرة عن المكان، تأخر الانسان نحوياً وتقدمه دلالياً.. إلخ، ليست أكثر من مكابرة ألفاظ تهدف لإثارة الذعر لدى القارئ، الذي يقبل بارتياب، أصلاً، على هذه الحداثة أو ما بعدها. هذه الظاهرة اللفظية التي يجدها البريكان "متحذلقة"، ليست عيباً يقتصر على هذا الناقد أو ذاك، بل هي بلاء وجود لفظي برمّته، وموروث عربي لم يفلت من اللفظية إلا بمعجزة تمثّلت في قبضة من الشعراء اليتامى.

هناك وحدة بين انسحاب الشاعر البريكان وبين احتجاجه. فهو لم ينسحب دون حجّة، لأن السياق اللفظي الذي لا يطاق، والفراغ من المعنى والأفكار والخبرات الروحية والعقلية ضارب في العمق، داخل التيار الشعري الذي هو موضوع اهتمامي. ولكن حجّة البريكان المبرزة في حديثه، الذي استعنت به، لم تسلم من مبادرة السياق اللفظي للأخذ بها، ولرفعها الى مستوى الشعار، وتبنّيها. بكلمة أُخرى إن هذا السياق سرعان ما أفرغها من محتواها، ثم هلّل لها بعد ذلك بصوتٍ مهرجاني عال.

٢

موضوعة الشاعر النجم والشاعر المعلّم تتطلّب مني وقفة تأمُّل. وسأستثني، طبعاً، الشاعر البدعة، الذي تختلقه المؤسسة الإعلامية وقت الحاجة وتفرضه على رقاب الناس بكل كثافة إعلامها. فهو ليس المعني بالتأكيد بظاهرة الشاعر النجم. لأن الروح العظمى للجماعة لم تسهم في صياغته، ولم تؤلف أجزاءه بالطريقة التي ترغب، محمولة بدوافع عديدة ومتداخلة. لعل العامل السيكولوجي أحد أهم أطرافها.

الشاعر النجم هو نتاج فاعليتين متقابلتين، أو متعارضتين في الظاهر، ولكنهما من نسيج واحد داخلياً. هما: نتاج تلبية فردية من الشاعر شديدة الذكاء في استجابتها لحاجات الجمهور، أو في المقابل، تلبية جماعية من الجمهور، بصورة تخلو من أي ذكاء، لحاجات الشاعر. ومع كلتا الفاعليتين يسهم عنصر الصدفة الغريب الطابع.

الفاعلية الأولى التي يتألّق على أثرها الشاعر النجم تجيء عادة من فرادة قدرته على فحص الظروف المحيطة الغنيّة بالفرص، وتبيّن فراغاتها، وتعبئة طاقته لملئها. والجمهور بدوره يعبّر عن ارتياحه في الاستجابة وكأنها عرفان بالجميل.

الفاعلية الثانية، على العكس، تفيض من قدرات الجمهور على التلبية المعبّأة مسبقاً، لحاجات الشاعر. إنها تتسلّمه وتعيد صياغته



بالقدر الذي يرضي أحلامها. تُكمل نواقصه، وترصّع ثيابه ببريق النجوم. والشاعر بدوره يستسلم لهذا الفيض، ولكن مع التزام متطرّف بمكابرته وتعاليه. وحتى احتقاره للجمهور. والجمهور يستهويه كل هذا من النجم، الذي يحيط حاجاته الذاتية بالعناية التي لا تنام.

الإختلاف بين الفاعليتين المولدين للنجم يبدو جلياً في نقطة البداية وحدها. ولكنه يتلاشى بعد ذلك، مخلفاً شبكة متداخلة الخطوط. فيتبادل الشاعر النجم والجمهور صياغة بعضهما البعض. يشتركان معاً بمظاهر احتفالية عادة، في تشكيل الظاهرة (الشاعر المعلم هو الذي يفلت من هذه القبضة الحرير).

الشاعر النجم انعكاس، ذو صبغة وجدانية، للقائد أو الزعيم النجم. نجومية القائد أو الزعيم وليدة فاعليتين يشكل الجمهور أحد طرفيها (حتى لو كان الطرف الضحيّة!) وهذه عادة ما تدل على تردٍ شامل.

أما نجومية الشاعر فتدفع هذه الدلالة إلى مدىً أوسع وأشمل.

في العالم العربي يبدو القائد أو الزعيم أشبه بنرجسي مراهق. فهو فارس وجميل وفائق الذكاء، وعارف، بحيث يبدو تبادل الرأي أو الخلاف معه دعابة سوداء. والجمهور في أكثر حالاته كراهية للزعيم، يرى فيه شيئاً من هذا. وقد يطول الاعجاب حتى قدرته الفريدة على القتل وانتهاك الحرمات. فهو في خيالهم لا ينام إلا ساعة أو ساعتين في اليوم. وهو يقرأ ما تخفي العيون. وما يخفي النوم من أحلام. وهو سريعُ الاستجابة للمفاجأة بفعل قدرات استثنائية. كل هذا يختلط مع النشاط الاعلامي المرئي والمسموع، فهو وسيم، طويل، شديد العزم، حتى ليقتطع لسان أعدائه بيديه.. إلخ. والزعيم الفطن يعرف كل هذا ويغذّيه بالمخاوف.

والشاعر النجم، وليد دوافعه ودوافع الجمهور معاً، يعيش شأن الزعيم النجم، في عزلة عن الشروط التي تفترضها مكانته. فهو يفتقد الخبرة الداخلية التي يولدها التأمُّل، وليد العزلة المختارة. لأن عزلته شيء مفروض. وهو يفتقد العلاقة الحميمة التي لا تُبنى على المصلحة. وإلى المشاركة الوجدانية. وإلى الحوار. يفتقد باختصار الروح الكامن في عزلة الزاهد، أو في صخب الصعلوك. وهذا الافتقاد لا يخلف جرحاً. فالشاعر النجم، شأن الزعيم، لا يعرف الانكسار والعجز والحيرة بسبب تجرُّده، مع الأيام، من الأعراض البشرية هذه. النجم لا يعرف الحيرة الروحية، لأنه لا يملك وقتاً لها. إنه لا يقرأ بحثاً عن إجابة، أو عن تساؤلات جديدة. بل يقرأ ليستخلص، بفعل ماهر، الدهان الذي يجعل بريقه أكثر لمعاناً.

الشاعر النجم يحتاج المؤسسة، الرسمية وغير الرسمية. بالأحرى يحتاج معاداتها والتعالي عليها. وهي تعرف عن حكمة ذلك، وترتضيه، وتؤلّب عليه. لأن العداء يمنح الفرصة لدور أكبر لكليهما. مذكرات الشاعر النجم تزخر بأحداث خلافاته مع مؤسسة الدولة وإعلامها وأعلامها. وهو لا يفطن إلى أن ذلك يعني مقدار انشغالهما، هو والمؤسسة، ببعض. مقارنة بانشغاله بأسئلة النفس، والبحث عن الحقيقة.

الشاعر والزعيم النجم يضا عان بالحوار من طرف واحد. لأنهما يأنسان لخطابهما، وللأذن المصغية فقط. وكلّما ازدادت شهرتهما واتّسعت كلما طمعت بالمزيد، حتى ليبدو هذا الطمع مربكاً ومحيِّراً لعقول العامة. ولذلك لا يعرفان صداقة سياسية أو فكرية عميقة وغنيَّة. الشاعر النجم ينتهي مع حلقة أصدقاء من عديمي الموهبة والثقافة

العميقة. من أولئك الذي يحسنون التطبيل لا الحوار الجريء والعميق. لأن الأخير يشجّع على الخلاف، والشاعر النجم لا يطيق خلافاً.

خلو الشاعر من الوجدان الملتهب، ومن الرغبة القاسية على النفس في العزلة، او الفعل الجماعي، من التساؤلات والحيرات، من البحث عن الحقيقة، إنما يدفعه، بحكم الضرورة الانسانية، الى ما هو عرضي وشكلي. لأن فاعليته لا خيار لها خارج هذين القطبين.

شاعر التجربة الشكلية والعضلية يجد تجليّاته داخل الوسائل. في اللعب المؤنس والحذلقة المخدرة. وبحكم ولعه بالتوليد غير المتناهي فهو يختلق لهذه الوسائل تسميات غير متناهية. فتُطفأ ذاكرته، ويأتلق خياله وحده. والخيال الشعري "حساسية روحية"، بتعبير كولرج، لا يولد داخل صياغات الجُملة أو الجمل، بل هو يستعين أبداً بالذاكرة، وليدة الزمان. إذا ما كان الخيال وليد المكان.

الخيال الشعري "انطباع توفّره الظاهرة، كالختم على الشمع. وهو إعادة بناء لهذا الانطباع في الذاكرة، وبنية لصورة جديدة من مجموع الانطباعات السابقة." (ف.ل. لوكاش). إن الخيال من أجل أن يكون شعرياً، يتغذّى بمصل الحياة والمعرفة من الذاكرة، إن لم يكن وليد فعالية الذاكرة وحدها.

الزعيم النجم يمارس طقوس إعدام الذاكرة مع نفسه وجمهوره يومياً. يحتقر الماضي، إلا الماضي الذي يختلقه هو من مخيّلته. الماضي المفبرك، الذي هو صنو الكذب. والذي يمارس طقوس إحيائه مع جمهوره كل يوم، يقذفهم بعدّتهم وعديدهم الى (المستقبل)، الى الفراغ! ولذلك يبدو المستقبل لشاعر الذاكرة الحارة، لشاعر الخبرة الداخلية، والشاعر المعلم، مفزعاً.

٣

كثير من الشعراء العرب من نمط النجوم، أو مشاريع نجوم. سواء حقَقوا هذا النموذج داخل أحلامهم أم خارجها.

على الطرف الآخر، بعيداً عن مجال الرؤية، يقف الشاعر المعلم. شاعر التجربة الداخلية الذي يلهب بوجدانه وجدان الآخر.

إن قراءة شاعر مثل البريكان، وتأمُّل شعره ومواقفه النقدية، تبلور صورة نموذجية للشاعر المعلم. بغض النظر عن ضعف وقوة هذه القصائد، وعن خلاف ذائقة المتلقّين له. ولا ينفرد البريكان وحده في هذا الركن المعافى، فهناك، من دون شك، زملاء له يشاركونه الاحتفاء الطقسي بالروح، مثل صلاح عبد الصبور، خليل حاوي، يوسف الخال، السياب. والأخير أكثرهم مشقّة في التضحية، وزملاء لهم من الأجيال المتعاقبة، ممن يعرفون "أن الصراع مع الجمهور إنما يولد خطابة. والشعر لا يولده إلا الصراع مع النفس" (بيتس). ولكن البريكان هو الأوضح انصرافاً الى وحدة تجربته الداخلية هذه، والأكثر احتراساً من سطوة الاعلام والجمهور وغوايتهما، ومن الاستجابة الزائفة "للضجات الموسمية"، أو "الطفو فوق الوقائع، والخضوع للتخطيط الخارجي". لأن "الخط الذي يتمركز فوقه الشعر في معركة التاريخ، هو خط القيم النهائية والمصائر الأخيرة، وحرية الانسان. ولا جدوى في تناوله أية قضية يومية مجرداً من هذه

الروح". تجربة البريكان لا تحيد عن هذا الصراع، ولا تستسلم عن غفلة أو وعي لمسلمات الخارج، أفكاراً، عقائدَ، أو أحداثاً. "... لا يكون الشعر عظيماً حتى يتجاوز اليومي والمألوف والمباشر، وإن بدا أنه يصور المألوفات".

إن قراءة البريكان، أيضاً، تلقي ضوءاً فاضحاً على شاعر المغامرات الشكلية، أو اللغوية، الذي يقف بعيداً على الضفة الأُخرى. يلخصها البريكان بقوله: "... لا أميل الى المفهوم الرائج للتكنيك، فهو مفهوم سطحي لا يناسب إلا شاعراً يتحرك على السطح". إن لغة قصائده لا تصدم أو تدهش القارئ عن العالم الخفي الإضاءة، الخبيء وراءها. بل هي تقود الى متاهته بيسر اللغة المحكية أحياناً كثيرة. إنه يتجنّب اللعب بالصياغة أو الزخرف اللفظي، بل يحذر، خشية أن يُدهش القارئ عن تجربته بالغة التعقيد. إنه ببساطة يملك ما يقوله، ويخشى عليه من الالتباس. إنه أكثر الشعراء غموضاً، ولكن غموضه يغذّي الوعي، ويلهب حاسّة البحث في التيارات الجوفية للاوعي، في المملكة السوداء، التي تدبّ فيها القوى الخفيّة.

روح الشاعر ريلكه تخفق في قصائد البريكان، بدءاً من الرغبة في العزلة، وانتهاءً بالموقف من الموت. في قصيدة "قداس لروح شاعر على حافة العالم"، التي كتبها عام ١٩٧٠، تنفرد بالموقفين اللذين تنضجهما القصائد الأُخرى. ففيها يطول الوقوف "على حافة العالم". هذه العزلة المختارة. في قصيدة "حارس الفنار" يطول الانتظار على الحافة أيضاً. ولكن قصيدة "قداس" تستخدم جوقة وأصواتاً لتعطي للمشهد أثراً درامياً، بل أثرا مستوحىً أكثر من عمل القداس الموسيقي، الذي لا يطل

فيه. البطل هو العزلة والانتظار، ويلوح الانسان مقروناً بالوحدة والموت في أُغنية الجوقة مرّتين:

"ووحده يموت في داخله الانسان"
"ويلمس الموت الذي يكمن في الوجود"

المشهد يبدو آخروياً، يضج بالإحساس بالنهاية:

على حافة العلم المتلاشي يطول الوقوف
يطولُ مدى الإنتظارات. تُقرع في الظلمات الطبولْ
ولا يترا ءى أحد.
على حافةِ العالم المتجمدِ تأبى الخيولْ
ذهاباً، وتنكفئ الأشرعة
ويخطو المسافر ظلاً وحيداً، وتخطو معه
على الثلج ريحٌ قديمة.

ولكن هذه العزلة البطولية لا تعيده، شأن ريلكه، دائماً الى خرائب فراغه الداخلي. إنما توصله قُدماً الى "خطوط الحدود"، حيث تختلط الأزمنة:

تتحد الأحلامُ والحوادث الممكنة
عند خطوط الحدود



يبتسم الأموات للأحياء
ترتسم الطفولةُ البيضاءْ
في صفحةِ النهاية.

عالمُ "الأحلام" هنا و"الحوادث الممكنة" هو نقيض عالم "الواقع" و"الضرورة"، الذي خلفه الشاعر وراءه، وأطلّ على هذا المشهد. إن عالم الواقع والضرورة هو التاريخ. هو عالم الانسان، وليد العوامل البيولوجية، والاجتماعية. في حين تبدأ عملية الخلق الشعري من تجاوز الواقع الى الأحلام، والتاريخ الى الأسطورة، والضرورة الى الإمكان.

ليس غريباً أن يرتسم هذا التجاوز في فكرة الموت. وليس غريباً ان يبدو الموت جوهرياً في تجربة البريكان وريلكه. إن البيت "ووحده يموت في داخله الانسان/ في عالم الباطن" يرد أيضاً في عبارة لريلكه تقول: إن "كل واحد يحمل في داخله موته الخاص". الشاعر يتطلّع الى الأشياء فلا يجد ما يشبع جوعه لعالم أكثر حيوية وديمومة. بل هو يجد اللاشيء يطلع عليه من جوعه، وهو يحدّق بأشياء الحياة، وأشياء الفن معاً.

"في نظره الدائم الى الأشياء يرى ريلكهَ (لاشيئاً) - أو بتعبير والاس ستيفنس (اللاشيء) - يخرج من حاجته الى عالم أكثر حيوية وديمومة. إنه ينظر الى أشياء الحياة وأشياء الفن، يأخذها الى داخله من أجل تحويلها: ينقّعها أولاً في جوعه الروحي وداخل حيرة المشرّد فيه، ثم حين يعيدها ثانية الى العالم تبدو مثله مغتربة، حينها فقط تكشف عن إضاءتها اللاأرضية الخاصة. ولذلك فإن كل شيء خارجي هناك يقوده الى أعماق روحه، الى جرح تطلّعه والى الفراغ الذي يغذّيه." (دراسة روبرت هاس في كتاب: R.M. Rilke - The Selected Poetry)

لا شكّ أن أشيـاء الفن، من دون الأشيـاء الأخرى، قادرة على مخاطبته ولكن فقط من أجل تكثيف رغبته في العبور الى العالم الذي تمثّله. وهذا العبور هو الذي يقارب فكرة الموت.

يشكل الموت لدى ريلكه الخبرة العليا، حيث تبدو الحياة بجملتها إعداداً له. إنها اللحظة التي تنضج فيها البذرة الكامنة داخل الانسان. فالهدف الخفي للحياة أن تنضج هذه البذرة، التي تنبت وتتفتح لحظة الموت. وهذا الهدف ذاته يأخذ قناعاً شعرياً لدى البريكان. فالانسان ينفرد بحمل موته الخاص في داخله، ووحده الذي "يموت في داخله" دون المشهد العام خارجه: مشهد الحيوانات التي تموت في مكان ألفته خارجها. وكأن موت الانسان في داخله هو امتياز تفرُّده، ورمز بطولته.

إن فكرة عودة الأشياء ثانية، عن طريق الرؤيا الشعرية، واكتسابها إضاءتها اللاأرضية، كما أشرنا سابقاً، هي التي وفرت هذا المشهد الأرضي ذا الموازين اللاأرضية، وهذا التاريخ المحدود ولكن بالبعد الأسطوري، وهذه الحسيّة التي تنحو الى التجريد. الكثير من قصائد البريكان التي تعلن عن بطلها، أو عن مشاهد دون بطل، هي قصائد تعود فيها الأشياء ثانية عبر خبرة الشاعر الداخلية، لتصبح بدلالات أخرى. هذه "صخرة في محطة" من قصيدة "دراسات في عالم الصخور":

تاركة بمنتهى الأمومة
ذراعها للقادم المتعب
صديقة المسافرين. الكهلة المُتعبة.
حارسة الأمتعة
حاملة المصباح في الظلام.

ما من وحدة وجود في هذا النص، ولا حلول في أشياء الطبيعة. وبالرغم من أن الصخرة شيء منقطع لعزلته الكلية، وتذكر بحجر الشاعر العربي الذي "تنبو الحادثُ عنه وهو ملمومُ"، إلا أنها تتحول، مشربة بعطش الشاعر الى الأبدي، الى شاهد أبدي بدورها. إن القادم المتعب والمسافرين والأمتعة عناصر زمنية تقطع طريقها باتجاه تلاشيها تحت رعاية هذا الشيء اللازمني الذي لا يتلاشى. في مقطوعة أُخرى من القصيدة بعنوان "صخرة" يكشف الشاعر عن هذا بإشارة مباشرة: فالصخرة "تعرف أبجدية العصور". وهي في مقطوعة أخرى بعنوان "صخرة ساحلية" تطوي "في داخلها كآبةَ الخلود". وفي "صخرة في طريق جبلي" نجدها "آلهة قديمة لعالم منسي". إن عزلة هذه الصخرة الخالدة عن الانسان داخل النص، إنما تشي بعزلة الانسان الفاني عن الطبيعة المحيطة اللامبالية خارج النص. وهذه المقابلة، أو المفارقة، هي الخدعة التي يتوسّلها البريكان في كثير من قصائده. لنأخذ وجهاً آخراً من أوجه الطبيعة، ودوراً آخر من أدوارها في تعرية الكائن والكشف عن فنائيته، ورعبه الكامن في عمق وجوده، شأن الموت. في مقطعين صغيرين عن البرق يكتب:

يطلقُ البرقُ شحنته في عروق السماء
يكشف البرق هاوية الكون
يرسم في الليل وجه العدم
ويخلّف ظلا من الخوف أزرقَ... منتشراً كالصدى.

في القصيدة الأخرى يكتب:

قبةُ الليل في لحظةٍ تتفطرُ
الأرض بحرٌ من الزرقة الساطعة
البيوت
فجأة تستحيل شواهدَ من مدنٍ دارسة.
ثم تستأنف الكائنات تنفُّسها
وتواصل في العتمة القارسة
نبضها...

ضوءُ البرق هذا يرد لدى السياب في أكثر من قصيدة[1]، ويكون مبعوث العالم الآخر، العالم الماورائي، للكشف عن ملامح من عالمه السُّفلي الذي ينتمي إليه. برق البريكان خاطف مثل فلاش الكاميرا الخارق. ومهمّته ليست الكشف عن العالم الباطن، بل عن "هاوية الكون"، و"وجه العدم" الخبيء وراء الوجه الظاهر لعالم وجودنا الأرضي. ولذلك ما أن ينتشر حتى تستحيل البيوت، في لحظة من الزمان، شواهد من مدن دارسة. وكأنّها تستعيد كل تاريخها، في لحظة، وتنتخب منه لحظات الخراب التي ألّمت بها. ثم سرعان ما تعود الى حاضرها الوهمي. وما أن ينتهي البرق الخاطف أيضاً حتى يخلف "ظلاً من الخوف أزرق" على وجه الحياة. وكأن الحياة تلقي به قناعها الخادع. في قصيدة أُخرى بعنوان "عالم في البرق" يهاجمنا المشهد المريع ذاته، بقوة بصرية استثنائية، ثم تلوح في آخر بيت من القصيدة "ارتجافة كفٍ تردّ الستار على النافذة". أي مشهد يثير الهلع!

المشهد البصري لدى البريكان استثنائي كما قلت، لأنه يُعنى بالمشهد الأرضي. ولأن عينيّة هذا المشهد هي من أهم عناصر الشعر، في وجه المشاهد الذهنية والمجرّدة. فعبر الحواس وحدها نبلغ ما وراء الحواس في الشعر. عبرها وحدها نملك أن نرى "الشيء" وبعده الخفيّ. ولا يمكن أن نحقق شعراً عبر الأفكار والمفاهيم. لأن الأفكار والمفاهيم نهايات لا تُخترق في ذاتها الى ما وراءها. ثم إنها تخلو من الملمس الانساني التي تنعم به "الأشياء". الأشياء تُخترق عن طريق الرؤية، وتكشف بصورة حاسمة الرابط الحميم بينها وبين الحواس الإنسانية التي تتعامل معها. وهي وحدها التي تشي بلمسات الغائبين. كالحجارة التي تشي بثقافات مندرسة، وهي داخل المتحف. وبهذا يصبح الشاعر آثارياً بين الأشياء، حتى أكثرها تفاهة.

هناك، ونحن نعرض لهذه الخاصية الجوهرية، ميلٌ في سياق الشعر السائد الى الأشياء اليومية، والى ما هو يومي. ولكنه ميل ينطوي على الطبيعة ذاتها، الميّالة للزخرف والصنعة. الأشياء اليومية في هذا السياق الشعري لمْ تُلتقط عبر خبرة الحواس العارفة بأن الشيء يوصل الى ما وراءَه، بل عبر التعامل مع القاموس. تعامل مع معاني كلمات مشذبة من الحياة والأحياء. إنها ليست "الأشياء اليومية" بقدر ما هي "أسماء الأشياء اليومية".

في قصيدة "مدينة أُخرى" يحاول البريكان عبر إيقاعين في الوزن مختلفين أن يكشف عن وجهين للمدينة:

وراء المدينة ذات الوجوه المئة
هناك مدينة أُخرى.
وراء المدينة حيث تشع العمارات
حيث تدور الميادين حيث تعجُّ المتاجر
هناك مدينة أُخرى

اختلاف الإيقاعين، كما هو واضح، إنما يوهم بالصوت وصداه، إذ الصدى هو العمق الآخر للصوت. كما يكون الجوهري هو العمق الآخر للعرضي، واللاحسي هو العمق الآخر للشيء المحسوس. كذلك أن جملة "هناك مدينةٌ أخرى" ليست إلا صدى خفياً لجملة "وراء المدينة ذات الوجوه المئة". هذه التقنية هي الأُخرى صدى للتقنية الموسيقية الكلاسيكية، حيث تنتظر الجملة الموسيقية جوابها عادة لتستقر.

القصائد "الغرفة خلف المسرح"، "النهر تحت الأرض"، الكهف العميق"، مدينة خالية"، "غرف للعدم"، "عالم البرق"، جميعها تنحو هذا المنحى. ومراجعتها، حتى العابرة، تكشف عن مجسّات الحواس وراء الكلمات. لنقرأ مقطعاً من قصيدة "الكهف العميق":

الزمن
ساكن يترشح كالقطرات من الماء.
كهف الصخور القديم
مشبعٌ برذاذ من الملح
تلتف فيه أفاعي المياه الزجاجية الناعمة...

أو هذا المقطع من قصيدة "عالم البرق":

عالمٌ ازرقٌ يتشعشع في هوّة الليل
يقفز من ظلمات العدم.
أفق مائل يتلألأ سيفاً رهيفاً،
تكهربه شعلة باردة.
دوحةٌ واحدةٌ
تتهدّلُ أعطافها في فراغ المسافات.
مئذنة تتحدد أقواسها بالوهج
طرق تنطلق
كالأشعة نحو مراقي السماء...

النعوت في المقطع الأول تتحدّث بصورة غير مباشرة عن الصمت. في الثانية عن الحركة. هل الصمت هو الموت؟ هل الزمن الساكن هو زمن الموت؟ وهل للموت زمنه؟ يترشح كالقطرات من الماء، على أنه يتهدل جليدياً كالزجاجة الناعمة؟ هل هو الزمن الآخر، الذي يتعرّف به أحدنا في الأسطورة؟ الكهف يذكّر بكهوف دافنشي الحجرية التي يضعها خلفية لبعض لوحاته. ويذكّر بزمن العالم الباطن، الذي لا يطل عليه الانسان أبداً. وإذا ما أطل ففي لحظة نادرة مفزعة. عالم القدم الغائر في أعماقنا المجهولة، حيث الغرائز التي لا يشكل إنساننا الحديث إلا قوّة قامعة لها. وحش الغرائز هذا الرابض فينا، نتكشّفه في آخر قصيدة:

حين انفتحت دائرة الضوء
من أول مصباح يدوي
فأضاءت رسم الوحش الرابض في الصخر
حدّق أول إنسان في وجه الوحش
اختلج الوحش وحدّق في وجه الانسان.

في مقطع البرق، بعيداً عن الصمت، يتحوّل الكهف العميق ذاك الى حركة، ولكن كشفها المباغت مفزع بالدرجة ذاتها. الغضب الذي يطل من فوق، ثانيةً، دليلاً للعالم الباطن. وإطلالةُ الانسان عليه تتكشف أيضاً في آخر القصيدة، حيث "ارتجافة كفٍّ ترد الستار عن النافذة".

في قصيدة "صخرة صحراوية"، من قصيدة "دراسات في الصخور" ترد هذه الاشارات: الصخرة في صحراء الحياة تكون "مزولة عظيمة للشمس" (مزولة للوقت)، وتكون "علامة على رمال التيه" (دليل مكاني)، وتكون "إجابة على سؤال الماء" (علامة حياة)، وتكون أخيراً "شاهد قبر هائل مندرس الأسماء" (دليل الانسان).

في النافذة الأخيرة "نافذة الشاعر"، من قصيدة "نوافذ"، ترتسم أمامنا عزلة الشاعر بصورة أكثر مباشرة. فهو وحده الذي يملك زمناً آخر يلتجئ إليه، غير زمن الأحياء. زمن الامكان والاحتمال "الحوادث الممكنة". وحده الذي يخترق هذا الزمن الأرضي المحدود. زمن الأشياء الزائلة، عبر ما هو غير زائل، ومطلق وهو "الموت":

يفتحها للنور والريح وعطر الأرض
يهجم منها صخب العالم

يغلقها كأنما لآخر الزمان
ومثلما يُغلق تابوتٌ الى الأبد.

ألا تستعيد اللمسة الأخيرة هنا صورة شاهدة القبر الهائلة؟ ألا تنم عن رغبة مطلقة، هي الأُخرى، بالعزلة أو الموت؟ النافذة تُغلق في وجه "صخب العالم"، وكتابوت يغلق الى الأبد. ولكن النافذة يفتحها الشاعر للحواس، احتفاءً بالأرض، بـ "بالنور والريح وعطر الأرض". يفتحها من أجل عناق مع الطبيعة، ولكن الطبيعة لم تعد حقل تجربة من دون وسطاء. او أن النداء وحده لم يعد كافياً. أو أنها غائبة وقد انقطع حبل السرة بينها وبين يتيمها الإنسان. ولذلك يحتل النافذة صخب العالم، فيغلقها الشاعر الى الأبد، وينتسب، عن إرادة تراجيدية الى العزلة.

عزلة البريكان ما هي إلا صدى خارجي "يطفو على السطح" لعزلته الداخلية تلك. إن عزلته الخارجية مفعمة بالاحتجاج الرافض، السلبي. إنه يكتب ولا ينشر طيلة مراحل نضجه الشعري. ينقّب عن الأسرار بضوئه الداخلي، ولا يرغب بإضاءة الخارج. يفلت دائماً من سحر احتفاء السوق، والجمهور والشُهرة. وكأنه يردّد بالفعل ما قاله ريلكه عن الشهرة التي هي خلاصة سوء فهم يُحاط به الشاعر.

الخروج الموارب للأضواء، على ندرته، لم يحدث إلاّ في سنوات الشيخوخة (أخرجت مجلة "الأقلام" العراقية قصائد له مرتين. وكانت المرّة الثانية في عددها ٣/٤ من العام ١٩٩٣). وهي التي اعتمدتها مقالتي هذه.

يطيب للبريكان في قصائد كثيرة أن يستضيف مخلوقاً من العالم الآخر، الباطن، أو الحقيقي Real. هذا الضيف يذكّرنا بملاك ريلكه، الذي

تطلّع اليه في "مراثي دوينو"، والذي يجسّد حاسة الغياب في عمق وعي الشاعر. هذا "الغياب" المكتمل في ذاته، الغني عن الآخر، في مقابل فراغ الكائن الانساني، ونقصه، وحاجته الدائمة للنمو.

في قصيدة "الطارق"، الذي ينقر باب الشاعر نقراً خفيفاً، دون أن نتبيّن ملامحه، تتوارد تساؤلات عن الطارق المتخفي، هل هو:

شبحٌ عائدٌ من ظلام المقابر؟
ضحيةُ ماضٍ مضى وحياة خلت
أتت تطلب الثأر؟
روح على الأفق هائمة أرهقتها جريمتها
أقبلت تنشد المغفرة؟..

ولكن آخر التساؤلات ذو مغزى:

رسولٌ من الغيب يحملُ لي دعوةً غامضة
ومهراً لأجل الرحيل؟..

الإشارة الأخيرة واضحة ولا تقبل اللبس. إنها رغبة قلبية، تتمثّل في كلمة "مهر"، للخلاص من ربقة المحدود. ربقة الزمني العابر، غير المكتمل، والذي لا هوية للشاعر فيه. وهي إشارة تخفي لمسة لذاذة أيضاً. فالـ"الدعوة" والـ"مهر" لأجل "الرحيل" تقودك جميعاً الى الطريق التي لا يتلاشى منها غير طرفها الموصول بالعالم الأرضي. إن موضوعة الظاهر والحقيقي في معترك الشاعر الداخلي لا تعود الى تجربة ريلكه

وحده، بل هو تيار يمتد عبر نيتشه وشوبنهاور، ثم الى من سبقهم من شعراء ومفكّري الهرمسية، التي تمتد جذورها الى الشرق القديم.

إن كل العالم الخارجي صورة Image خارجية ممثّلة للعالم الباطن. فالشجرة، الى جانب كونها شجرة، علامة شأن كل شيء محدود داخل تيار الزمان وامتداد الزمان. ولكن هل تملك الأشياء المادية وجوداً حقيقياً؟ لم يؤخذ البريكان بهذا الموقف الهرمسي كثيراً. ولكن تأثيراته لا شك وصلته عبر شعراء مثل گوته، وليم بليك، ريلكه، وطاغور الذي يتوقّف عنده في الحوار الذي أشرت إليه أول هذا الحديث. وطاغور في صلب هذا التيار. ولذا تجد الحضور لمملكة الغيب ولأحيانها يشفّ عبر مظاهر الحياة الحسّية المحدودة، وأحيانها الزائلين. إن ثمّة مدينة وراء هذه المدينة. والشاعر هو الرائي، "المأخوذ":

المسحور بنداء لا يفهمه
منتزعاً من مملكة الأفراح الأرضية...

في هذه القصيدة "المأخوذ" يغترب الشاعر عن نفسه المحدودة الفانية، ليخطو باتجاه "الباب"، التي تصل الزمني بالأبدي:

يخطو نحو الباب المفتوح
فيحدّقُ في الظلمة
ويصيخُ الى همس لا يسمعه في الكون سواه
وبلا رفّةِ جفنٍ... يخطو.[٢]

(لندن، ١٩٩٣)



الهوامش

١) راجع كتابي "ثياب الامبراطور" ، ص١٨٠ـ١٨٣

٢) في تاريخ (٢٠٠٢/٣/٣١) خطا البريكان خطوته دون رفة جفن كما وعد ، كظل وحيد مع الريح القديمة . جاءه الرسول ، واعتلى المهر ورحل .

شعر "الضرورة الداخلية"
صلاح عبد الصبور

١

لمَ احتجب السياب، البريكان، صلاح عبد الصبور عن أن يكونوا نجوماً، مقارنة ببقية شعرائنا الأعلام؟

السبب لا يعدو كونهم، لسبب داخلي لا خارجي بالتأكيد، لم يخدموا أغراضاً مشتركةً بينهم وبين ثقافة الإعلام، التي أحاطت بحياتنا العامة منذ عقود طويلة. بقية الشعراء حقّقوا مجداً في حياتهم بحكم رعاية الناس حولهم. وهذه الرعاية لم تنتج إلا عن تربية نشأ عليها الناس تحت مظلّة ثقافة مؤمّمة رعتها مؤسسات الدولة العربية منذ الخمسينيات. في هذه الرعاية للثقافة الجديدة تكاتفت جهود المثقفين وجهود المؤسسات بصورة فريدة.

لم يترك الشعراء النجوم إلا فرصاً محدودة لحياتهم الشخصية، الداخلية، في أن تنصرف لبناء قصيدتهم على هوى ما يسميه الرسام التعبيري كاندينسكي "الضرورة الداخلية". بل عقدوا حلفاً مع "الأغراض" المشتركة بينهم وبين المشاعر الجاهزة للناس. هذا الحلف هو الذي رعى القصيدة العربية الحديثة طيلة نصف قرن.

السياب انتزعه المأزق الداخلي بالقوة من أسر هذا الحلف.

عبد الصبور ولد بالفطرة في الداخل، ولكن دون مناعة ضد ضغوطات الحلف المحيط، فازداد مرارة.

البريكان انسحب الى الضرورة الداخلية طوعاً.

مرارة السياب مرارة إنسان ضعيف بين الناس وواحد منهم، فهي وليدة إجحاف القدر وإجحاف "الحلف المحيط". مرارة عبد الصبور مستسلمة للقدر، فالقدر أكثر عدالة من "حلف" المثقفين. ولم يكن مثل السياب إنساناً بين الناس، بل مثل أبي العلاء مطلاً عليهم ومشفقاً. البريكان لا مرارة فيه، لأنه محصن بمناعة في وجه القدر، ووجه حلف المثقفين، وعازف عن الناس.

"الضرورة الداخلية" كانت من القوة بحيث أحكمت القبض على شاعر مثل السياب، هو الذي يفتقد الى مناعة عبد الصبور والبريكان، ولم تتركه على هواه يندفع باتجاه إغواء صراعات "حلف المثقفين" المثيرة. كان الإغواء يلائم ضعفه، وانتماءه السياسي المبكر، ومحدودية ثقافته. ولكن "الضرورة الداخلية" كانت سباقة للانتفاع حتى من عناصر ضعفه، خبرته في التحالفات، ومحدودية ثقافته. لأن عناصر الإضعاف كانت عناصر تقوية للغريزة. واندفاعة الغريزة، التي تذكر باندفاعة "الإرادة" الشوبنهاورية، هي عماد "الضرورة الداخلية".

ولذلك لم تستسلم قصيدته، حتى وهي تلتزم موقفاً أُممياً، قومياً، أو وطنياً، للتفسيرات الأُممية والقومية والوطنية. "الضرورة الداخلية" هي وحدها التي يجب أن تُلقي ظلالها على نص السياب لكي يُكتشف بعمق ويُفهم. والقصيدة التي تفلت من هذه الضرورة ستتلاشى وتغيب عن عالم السياب جملة.

"الضرورة الداخلية" تتعارض مع كل الدوافع التي تجعل من الشاعر نجماً. عبد الصبور هو الآخر كتب قصائد استجابة لما يراه "حلف المثقفين"

و"ثقافة الإعلام" ضرورة تاريخية (خارجية). ولكن نبرة هذه القصائد ليست نبرة عبد الصبور الحقيقية، التي تبلغ من خصوصيتها انها تبدو نابية عن الذائقة الشعرية العربية السائدة.

٢

هناك دائماً مصدر وحي لقصيدة الشاعر النجم، قائمة في مواصفات مجرّدة خارج ذاته. قائمة في العرف التقليدي قديماً، وفي العرف الحداثي على السواء. هناك سعي دائم لدى الشاعر العربي الحديث باتجاه التطابق مع القصيدة المثلى. حتى لو كان محض تصور شخصي. القصيدة المثلى لدى شاعر مثل البياتي تستوعب فعل الخروج من الجملة الشعرية البلاغية الى الجملة القصيرة البسيطة، من أجل إيصال أوضح مُثُلِ قصيدته الجاهزة الى الجماهير. والجماهير هنا غير الناس. علاقته بهذه المثل يقينيّة، وليست عرضة للشك والتساؤل. وبدل الحاجة للتساؤل استعان البياتي بالهجاء لكل أولئك "اللصوص وفئران الظلام" الذين يتشكّكون داخل ضلالة وتيه التساؤلات. نزار قباني بعد مُثُلِ قصيدة "الحب والحنين" استعان بمُثُلِ قصيدة "الكتابة بالسكين" استجابة لمتطلبات المرحلة بعد هزيمة حزيران. وكلا "الحب والحنين" و "الكتابة بالسكين" لم يتعرّضا إلا لشمس يقين الشاعر، لا لارتيابه أو شكوكه بقيمة الحنين والكتابة بالسكين. أدونيس هو الآخر على يقين من أنه "لغم الحضارة" و "قادر أن يغيّر"، ومثل البياتي، حين افتقد الحيرة والتساؤل أصاب النزعة الهجائية "لأمة رفعت فخذها رايةً". قد تتزاحم قصيدته بهذه الحيرة والتساؤل ولكن بصيغة دعوى للحيرة والتساؤل

منفصلة عن "الضرورة الداخلية". إنه، بمعنى آخر، يدعو للحيرة والتساؤل مستخدماً قصيدته كوعاء لدعواه، ولكن قصيدته ذاتها لا تحير ولا تتساءل. وتعامل الداعية هذا يصح على المثل الأخرى الكثيرة: الحرية، الجنون، التمرُّد، التجاوز، الهتك... إلخ. إنه تحقيق شعري للظاهرة الشيزوفرينية المتحقّقة في نموذج الداعية أو المفكر اليساري العربي، وحتى العالمي.

"الضرورة الداخلية" وحَدت كيان صلاح عبد الصبور الشعري. فهو لا يولّد أعداء بسبب خلاف العقيدة، لأنه بلا يقين من عقيدة. وهو يخشى من الألفاظ، بسبب قابليتها على أن تتحوّل الى أداة حب منفصل عن القلب، أو الى سكين للقتل. وهو واحد من الناس، لا يطل عليهم إلا مشفقاً، لا داعية ولا نبي.

ولأن ثقافة الاعلام الضاربة الهيمنة عزّزت في الثقافة الأدبية والسياسية ظاهرة الانفصام هذه، فإن البراعة في تحققها لدى هذا الشاعر أو ذاك كفيلة بدعم تلك الثقافة، ورفع الشاعر الى مصاف النجوم. شاعر "الضرورة الداخلية" لا نفع منه في هذا السياق، فهو ينعم بظلال العزلة والتأمُّل الحزين، أو النازف، كما يفضّل عبد الصبور.

في كتاب أريك فروم "أن تملك أو أن تكون"، والذي ترجم الى العربية بعنوان "الانسان بين الجوهر والمظهر" (ترجمة سعد زهران، عالم المعرفة، ١٩٨٩)، التفاتة مهمّة لاستعمال اللغة للتعبير عن النزعة باتجاه أُسلوب التملك، وذلك بالتزايد الملحوظ في استخدام الأسماء مع التناقص في استخدام الأفعال، الذي ينم عن توجه للكينونة. "فالأسماء هي الرموز المناسبة للأشياء. يمكن أن أقول إنني أملك أشياء، أملك

منضدة مثلاً، أو منزلاً أو سيارة. بينما الأفعال هي الرموز المناسبة للنشاط والفعل. فمثلاً، أنا أكون، أنا أحب، أنا أُريد، أنا أكره... إلخ، غير أن استخدام صيغ التملُّك للتعبير عن النشاط يتزايد باضطراد، أي يتزايد استخدام الأسماء عوضاً عن الأفعال. واستخدام صيغة التملُّك مع ربطها بالأسماء للتعبير عن نشاط إنساني إنما هو استخدام مغلوط للغة، فالنشاط لا يمتلك، ولكنه يمارس."... ماركس وأنكلز في كتاب "العائلة المقدّسة" وفي فصل صغير بالغ الأهمية عن الحب، "يناقشا فقرة لإدگار پاور نصها كالآتي: "الحب إله قاس، وهو، مثل كل الآلهة، يريد أن يمتلك الانسان كله. وهو لا يرضى أن يُضحى من أجله بالروح فقط. ولكن بكل الكيان الجسدي أيضاً. عبادته هي العذاب، وذروة هذه العبادة هي التضحية بالذات، الانتحار."

" يرد ماركس وأنكلز بقولهما، إن پاور يحوّل الحب الى إله، بل الى إله قاس، وذلك بتحويل الانسان المحب، أو حب الانسان، الى الانسان الذي وهب نفسه للحب، وهكذا يعزل پاور الحب، وكأنه كائن منفصل عن الانسان، ويجعل له هوية منفصلة. وهنا يشير ماركس وأنكلز الى العامل الحاسم، وهو استخدام الإسم عوضاً عن الفعل. إن الحب، الذي ليس إلا تجريداً لتجربة الانسان، يصبح حباً يملك الانسان. يصبح الحب إلهاً معبوداً يرى فيه الانسان صورة محبّته. ومن خلال عملية الاغتراب هذه يكف الانسان عن معاناة تجربة الحب، ولا يلمس قدرته على الحب إلا بقدر خضوعه لذلك الكائن الإلهي: الحب. وهكذا يكف الانسان عن كونه شخصاً إيجابياً قادراً على أن يشعر، ويصبح عابداً مغترباً أمام معبود." (ص٤٠-٤١).

ما أكثر ما يصح هذا على موضوعتي الأثيرة بشأن ظاهرة الانفصام في طبيعة المثقف العربي والشاعر العربي. فليس حب نزار قباني، وثورة البياتي، وتمرُّد أدونيس، فقط عيّنات في هذا الحقل. بل لك أن تدرج فيه كل مفاهيم العدالة، التقدُّم، الوحدة، التحرير... إلخ التي تتزاحم في قصائد ومقالات مثقفينا. فهي جميعاً مفاهيم مجرّدة مفصولة عن الانسان فيهم. لأنها ببساطة تجريدات لتجربة الانسان، تصبح مع الأيام تجريدات تملك الانسان. فيكف الأخير عن معاناة أن يحب، يثور، يتمرّد، يعدل، يتقدّم، يتوحّد، ويتحرر.

أصداء هذا الوعي بمفترق الطرق بين التملُّك والكينونة تتردّد في تجربة صلاح عبد الصبور كثيراً، خاصة في حواره الداخلي بشأن الكلمات والألفاظ. لنتأمّل هذا المقطع من قصيدة حب (مجموعة "أقول لكم"، طبعة الأعمال الكاملة، الهيئة المصرية للكتاب، ١٩٩٣):

لا، لا تنطق الكلمة
دعها بجوف الصدر منبهمة
دعها مغمغمة على الحلق
دعها ممزّقة على الشدقِ
دعها مقطّعة الأوصال مرميّة
لا تجمع الكلمة...
دعها رماديّة
فاللون في الكلمات ضيعنا
دعها غماميّة

فالخصبُ شردنا وجوّعنا

دعها سديمية

فالشكل في الكلمات توّهنا

دعها ترابية

لا تلقِ نبض الروح في كلمة

كمْ مرّةً جاشت بي الكلمة

وبدت لعيني، وهي تستأني

فوق الشفاه رقيقةً تحني

جيداً، وتستدني

خدين مضمومين في بسمة

وتكاد تغلبني على قصدي

لأقول ما أعني

وأفكَ طلّسمي، وأجمع من

حلقي الشباكَ لتفلت الكلمة... (ص٣١٨).

وكأننا أمام دورين: دور للكلمة التي تناور، ودور للحقيقة. الكلمة يوم انفصلت عن الشيء المسمّى، عن تطابقها مع الشيء المسمّى، وكانت الشيء ذاته، صارت طرفاً حراً عن الشيء، تماماً كما انفصلت الفكرة عن التجربة الداخلية للإنسان واستقلت، وصارت تتلوّن على هواها (فاللون في الكلمات ضيّعنا). أو صارت حتى نقيضاً للشيء التي تسمّيه في (الخصب الذي يشرّدُ ويُجيع). أو صارت شكلاً بجاذبية مستقلة في ذاتها (الشكل الذي يتوّه). ولكن ما الذي يخشاه عبد الصبور، الذي

تعلم بتصبّر أن يتعامل مع الحقيقة، من (عودة نبض الروح في الكلمة)؟
هنا تلوح شفافة طبيعة التورية التي لا تخلو من سخرية. فالشاعر يعرف كيف حدثت الهفوة يوماً، حين ترك للكلمة أن تجيش في داخله لتتطابق مع مدلولها، فكادت تغلبه على أمره (لأقول ما أعني/ وأفك طلسمي..).

في فصل "الكلمات" من قصيدة "أقول لكم"، يعرّي وضوح رؤيته حول الكلمة حتى من نسغها الشعري الغائم قائلاً:

ألمْ يرووا لكم في السفر أن الحق قوّالُ
ولكني أقول لكم بأن الحق فعالُ
أقول لكم:
بأن الفعل والقولَ جناحان عليّان
وأن القلبَ إن غمغمْ
وأن الحلق إن همهمْ
وأن الريح إن نقلتْ
فقدْ فعلت، فقدْ فعلت!!

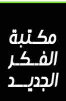
٣

لا أترك الكتـاب وأتناول آخـر بدافع الملل، بل بدافع الطمع. مع الموسيقى لا يحدث هذا، لأن وحدة العمل الموسيقي توافيك كاملة بفترة أقصر من الزمان الذي يستغرقه الكتاب.

في الليل يأخذ الأمر لوناً آخر. ليكن لون الليل. تعودت أن أقرأ الشعر أو الشاعر الذي يستدعيني فجأة. تعودت أيضاً أن انصرف الى أعمال بعينها وُضعت لآلة منفردة أو حنجرة منفردة مع آلة أو أوركسترا. مع هذا الضرب من التأليف أتوقّع لوناً يلائم لون الليل. يلائم الظل الذي تعكسه كأس الخمرة على راحة كفّي، حين تمتد لها بحرص من لا يشرب كثيراً: كأساً، وليكن كأسين.

هذه بالتأكيد خصائص ليلة فيها شيء من غزارة الوجود. شيء من غنى المشاعر التي لا تمت لمشاعر النهارات اليقظة، مشاعر الانسان في معتركه الحي مع الانسان، حبّاً، تشوقاً، بغضاً، حسداً، رغبة.. إلخ. غزارة الوجود لها عاطفة استثنائية خاصة، تتكاثف كالغبطة، ولكن مع تكاثفها تأخذ لون العمق. لون الدكنة التي تلائم الليل كما قلت. ولذلك تبدو كالشجى ولكن برائحة رائقة. كالأسى ولن بطعم الجرجير أو الطرخون.

قرأت عدداً من مقاطع قصيدة الهندي كاليداسا "رسول السحب".



سمعت إصداراً جديداً لأعمال قصيرة لشوينبيرگ. ثم مددت يدي لأعمال صلاح عبد الصبور الكاملة. قرأت قصيدة واحدة أو قصيدتين، وقرّرت على الفور أن أصرف ليالي من هذا الشتاء معه. لِمَ صلاح عبد الصبور؟ لا شك أن لدي أكثر من إجابة على هذا. فأنا أعتبره أحد حفنة من شعراء مقربين إلي. قرأته كثيراً منذ أيام الصبا الأول، وأشرت إليه كثيراً، وفكرت في الكتابة عنه كثيراً. ولكن الحين، كما يبدو، قد حان الليلة. لأنني ما إن واصلت قراءة عدد من قصائده، دون تعيين، تأكّد لي ان صلاح هو الشاعر العربي الوحيد الذي ما أن أباشر في قراءته، مع النفس أو على أسماع آخرين، حتى تحتبس النبرة الخطابية في صوتي وتتلاشى. حتى أشعر أنني أتحدث كما تتحدث قصيدته. لأن قصيدته، على خلاف الشعر العربي القديم والحديث دون استثناء، تتحدّث مع النفس أو مع القارئ. تتحدَث بأنفاس إنسان في لحظة خلوة، مع النفس أو مع آخر، لا بأنفاس شاعر يقف على مرتفع، على نفسه أو على جمهوره.

لم ألتقِ صلاح عبد الصبور إلاّ مرتين سريعتين في زيارته أول السبعينيات لبغداد. ومرة تسلّمت منه رسالة استكتاب لمجلة "الشعر" القاهرية، التي رئس تحريرها فترة وجيزة. ولكنه في قراءة الليلة كان معي على هوى إرادتي، إرادة قارئ يُعنى بالحقيقة الشعرية ويعاني من أجلها. أسمع صوته يتحدّث، دون طبقات، أو درجات لونية. كان يترك لي أن أولّد العاطفة التي أشاء من نصه. على أني كنت لا أقل عنه حرصاً في تعزيز المناعة ضد الزبد العاطفي الذي تمليه البلاغة الصوتية. كنتُ لا أقترح عليه، بل أستمع منه وأستجيب وأتعلّم.

المدهش في نبرة الصوت، التي هي نبرة الحديث اليومي المألوف،

أنها لا تنفعل، فتنتفع من الإيصات البلاغي لمكافأة انفعالها، أو تسمو باللغة فتولد انفعالاً فائضاً. إنها تعرف عن حكمة أن كل هذا زبد، ويذهب جُفاء.

والمدهش ان مجافاة الانفعال، والاحتفاظ بنبرة الحديث المألوف، لم يُطفئ مجسات الشاعر للذهاب بعيداً في العمق، الى حيث لا يعود الحزن حزناً والفرح فرحاً. هناك تأتلق عاطفة جديدة. عاطفة خُص بها الشعر والشاعر وقارئهما. إنه كمن يتحدث أمام فنجان شاي في مقهى، إلى آخر ما إلى جواره:

وأعلم أنكم كرماء
وأنكم ستغتفرون لي التقصير... ما كنت أبا الطيّب
ولمْ أوهبْ كهذا الفارس العملاق أن أقتنصَ المعنى
ولستُ أنا الحكيم رهين محبسه بلا أربِ
لأني لو قعدتُ بمحبسي لقضيت من سغبي
ولست أنا الأمير يعيش في قصر بحضن النيل
يناغيه مغنّيه
وملعقةٌ من الذهب الصريحِ تُطلُّ من فيهِ
ولكني تعذّبت لكي أعرف معنى الحرف
ومعنى الحرف إذ يُجمع جنب الحرف
ولكني تعذّبت لكي أحتال للمعنى
لكي أملك في حوزتي المعنى مع المبنى
لكي أسمعكم صوتي في مجتمع الأصوات

وقفت أمامكم ورفعت كفي قائلاً.. هيا
هنا إنسان...
يريد يدير في فكيه ألفاظاً يدحرجها الى الانسان
لتصنع نقمةً في القلب أو فرحا
تكون مِجنّ من جُرحا
وسهماً في حشا القاسي الذي جرحا
.....
وأعلم أنكم كرماء
شفيعي أنتمو للشيخ، هذا الأبد المرهوب
لكي يحفظ في واعية الأيام...
... اسما ساذجاً للغاية
بجنب الفارس العملاقِ،
والشيخ الضريرِ،
وحامل الراية... (من قصيدة "أقول لكم"، ص ٣٢٨)

لم يفتني "حامل الراية" هذا الذي امتدّ من صورة "الأمير الذي يعيش بحضن النيل"، في أول المقطع. ولكن حامل الراية غير الأمير المدلل بالتأكيد. هنا صار ينطوي على معنى ملح كما يبدو على قلب صلاح. ففي الفترة التي كتبت فيه القصيدة كان حامل الراية هو سيّد ثقافة السلطة وثقافة الشارع. سيّد ثقافة الإعلام الوليدة منذ حركة عبد الناصر. مشقف المرحلة المزدهرة بأفكار الوهم الزاهية، الآملة، المرهونة للمستقبل، والمعلقة كدمى المسرح بخيوط أفكار اليوتوبيا اليسارية

السحرية. يقول الشاعر: "أمّا أنصار التفاؤل الهيّن الساذج، وفلاسفة ليس في الإمكان أبدع مما كان، ومبررو الخطايا والجرائم، أولئك الذين يدعونا الى الابتسام الأبله، والرؤية القاصرة، والنظر في قفا الحياة، فلقد اختلفت بيننا وبينهم السبل الى غير رجعة. إننا نتألم لأننا نحس بمسؤوليتنا، ونعرف أن هذا الكون هو قدرنا، لقد كنت مرة أقرأ بيت المعري العظيم:

وهلْ يأبق الإنسان من ملك ربّه ويخرج من أرض له وسماء

لقد ارتعدت حينما قرأته، لم تكن تلك قراءاتي الأولى له، ولكنها قراءة ما، قد تكون الثانية أو العشرين أو المئة، فتحت فجأة أمام نفسي طريقاً طويلاً مخيفاً، وأحسست كأني أصبت بالحمى، وأدركت فجأة ما دار في خلد هذا الفنان النبيل الأعمى، الذي حمل وحده في تراثنا العربي كله عبء الانسان على كتفيه العجوزين الناحلين." ("حياتي في الشعر"، طبعة الهيئة المصرية، ١٩٩٣ ص ١٠٧-١٠٨).

الشاعر يرى ببساطة ووضوح أن "الفن لا يخدم المجتمع، بل يخدم الانسان" (ص٩٢)، وأنه "فتش عن معبود آخر غير المجتمع فاهتدى الى الانسان" (ص١٢٢)، بعد أن كان يسارياً ملتزماً بالمفاهيم المجردة. والمجتمع مفهوم مجرّد. في أكثر من قصيدة يعزّز من موقفه لصالح الانسان هذا وتقديسه. لا تقديس المجتمع أو الأفكار. في قصيدة "أقول لكم" أيضاً، وهي واحدة من أروع قصائده، وقصائد الشعر العربي الحديث، يقول على لسان بطل القصيدة مخاطباً الكائنات الإنسانية التي اكتشفها في نفسه:

لأني حينما استيقظت ذاتَ صباح
رميتُ الكتبَ للنيران، ثم فتحت شباكي
وفي نَفسِ الضحى الفواح
خرجت لأنظر الماشين في الطرقات، والساعين للأرزاق
وفي ظل الحدائقِ أبصرت عيناي أسراباً من العشاق
وفي لحظة
شعرتُ بجسمي المحمومِ ينبضُ مثل قلب الشمس
شعرتُ بأنني امتلأت شعابُ القلب بالحكمة
شعرتُ بأنني أصبحتُ قديساً
وأن رسالتي...
هي أن أقدّسكم.

ما أنبل هذا الكشف، وليد الخبرة الروحية، للحظة التغير التي خبرها القديسون! يستيقظ ذات صباح ليرمي الكتب، التي أجهدت عقله الفاوستي دون طائل، الى النيران. الفعل وليد إجهاد عقلي، وضنى روحي، وحيرة دامية في مفترق طرق الخيارات الصعبة. ولكن ما أيسر إطلالة الحقيقة في "ثم فتحتُ شباكي"، وإشراقةِ ثمرة الإجهاد ذاك في "نَفَسِ الضحى الفواح"؟ وما أنبل المشهد المركزي الذي يجعله الشاعر منطلقه للحكمة في "الماشين في الطرقات، والساعين للأرزاق" وفي "أسراب العشاق". هذا الكشف يجعله قديساً، ورسالته أن يقدس الانسان.

لم يجرب أحدٌ من شعراء "الضرورة الخارجية" أو التاريخية هذا الشوط من ضنى الخبرة الداخلية، ولا هذه الإشراقة في آخر النفق. لأن

علاقتهم المصيرية بـ"النموذج الأمثل" خارج خبرتهم الداخلية علاقة نفعية، وعادة ما تتشكل، مع الأيام، في هيئة انفصامية، تشبه تركيبة المفارقات في صورهم الشعرية. فالذي يكتب عن الحب لم يجرب الحب، والذي ينشد للحرية يصرف العمر في خدمة أوطأ أجهزة النظم القمعية، والذي يصرخ بالتمرُّد يملي صرخته على مكاتب المؤسسة الأنيقة. والذي يطعن الناس بتهمة العمالة للغرب الرأسمالي يطعنهم تحت حماية القانون الغربي الرأسمالي، وغير مستعد للتضحية بامتيازاته فيه. شاعر "الضرورة الداخلية" لا عهد له بكل ذلك. فهو يسعى في صحارى الخبرة الوعرة. وعادة ما تلقيه آخر الدرب حطاماً، أو فوق صليب:

لكنني يا فتنتي مجربٌ قعيدْ
على رصيف عالم يموج بالخليط والقمامة
كونٍ خلا من الوسامة
أكسبني التعتيم والجهامة
حين سقطت فوقه في مطلعِ الصبا
....
ماذا جرى للفارس الهمامْ؟
انخلع القلبُ، وولاً هارباً بلا زمامْ
وانكسرت قوادم الأحلام
يا من يدلُّ خطوتي على طريقِ الدمعة البريئة
يا من يدلُّ خطوتي على طريق الضحكة البريئة
لك السلام

لك السلام
أُعطيك ما أعطتني الدنيا من التجريب والمهارة
لقاءَ يومٍ واحدٍ من البكارة (أحلام الفارس القديم، ص ٤١٣ـ٤١٤).

ولكن بعد الصلب لا بد من بعث. ولدى عبد الصبور يتحقّق البعث في البكارة أو البراءة، في مقابل الخبرة، كما اتضحت في تجربة الشاعر الانكليزي وليم بليك (١٧٥٧-١٨٢٧)، الذي أصدر في مرحلة النضج مجموعة "أُغنيات البراءة والخبرة" لتمثل العالم كما يراه، موزعاً بين "حالتين متعارضتين للروح الانساني" على حد تعبيره. وكما كان بليك يعتقد، نشعر أن صلاح عبد الصبور هو الآخر يعتقد، أن أي فصل بين الفن وبين المشكلات الأخلاقية ضرب من السخف. وأن استيعاب وتثمين الخبرة الإنسانية محور جوهري في عمليته الإبداعية.

لدى شاعر "الضرورة الداخلية" يكمن البعث في لحظة التضحية، في لحظة الحب، في لحظة تقديس الانسان (يراجع السياب في ذلك أيضاً). وبالمقارنة يبدو انتصار "شاعر القضية" غاية في السطحية، لأنه انتصار على الآخر في معترك الخارج، لا على النفس، أو في النفس. وصلاح عبد الصبور يحسن معرفة هذا المعترك، ويحسن وصفه عبر منظور ممرور رغم سخريته:

شيخي بسام الدين يقول:
"يا بشر، اصبرْ

دنيانا أجمل ممّا تذكرْ
ها أنت ترى الدنيا من قمة وجدك
لا تبصر إلا الأنقاض السوداءْ"

ونزلنا نحو السوق أنا والشيخ
كان الانسان الأفعى يسعى أن يلتف على الانسان الكركي
فمشى من بينهما الانسان الثعلب
عجَباً ...
زورُ الانسان الكركي في فك الانسان الثعلب
نزل السوقَ الانسان الكلبْ
كي يفقأ عين الانسان الثعلبْ
ويدوس دماغَ الانسان الأفعى
واهتزّ السوق بخطوات الانسان الفهدْ
قد جاء ليبقر بطن الانسان الكلبْ
ويمص نخاعَ الانسان الثعلبْ
يا شيخي بسام الدين
قل لي: "أين الانسان.. الإنسان؟"
شيخي بسام الدين يقول:
"اصبر.. سيجيء
سيهلُّ على الدنيا ركبُه"
يا شيخي الطيب
هل تدري في أي الأيام نعيش؟

هذا اليومُ الموبوءُ هو اليوم الثامن

من أيام الأسبوع الخامس

في الشهر الثالث عشر

الإنسان الإنسانُ عبر

من أعوامْ

ومضى لم يعرفه بشر

حفر الحصباءَ ونامْ

وتغطى بالآلامْ. (من مذكرات الصوفي بشر الحافي، ص٤٣١-٤٣٣).

٤

الميل العميق لأبي العلاء المعري لا يخفى في نثر وشعر عبد الصبور. وهذا الميل يكشف عن طبيعة علاقته بالشعر الذي يكتبه، والشعر الذي يقرأه. يقول: "إن أبا العلاء عندي هو ثلاثة أرباع الشعر العربي، والربع الباقي من قلبي يتقاسمه أبو نواس وابن الرومي والمتنبي وغيرهم." (الأعمال، ص١٥٩). أبو العلاء هو من "حمل وحده في تراثنا العربي كله عبء الانسان على كتفيه الناحلين العجوزين". أبو تمام، بالمقارنة، لا يذكره إلا بمجد عمورية وصرخة "وامعتصماه". والمتنبي "فارس عملاق ومقتنص المعاني".

صلاح يرى الأول يحمل عبء الانسان، الثاني يؤرخ للمجد العربي، والثالث يولد المعاني الفنية. ولكن الأول حمل عبء الانسانِ وحيداً من بين شعراء العربية. الآخران لهم من يشاركهم من بين شعراء العربية بمهمة المؤرخ للمجد، والمولد للمعاني. الذي يحمل عبء الانسان طراز نادر في موروثنا الشعري العربي، لأن هذا الشعر عُني بمهمة المؤرخ فهو ديوان العرب الى اليوم، كما عني بالابتكار في حقل الصناعة الشعرية. مهمة حمل العبء عن البشر تمليها "الضرورة الداخلية" لدى الشاعر، لا معترك الخارج التاريخي، وشاعرها وحيدٌ ومحزون. وصلاح عبد الصبور أكثر شعرائنا المعاصرين وحدةً وحزناً. يقول في مفتتح ديوانه "أحلام الفارس القديم":

معذرةً يا صحبتي، لمْ تثمر الأشجار هذا العامْ
فجئتكم بأردأ الطعامْ
ولستُ باخلاً، وإنما فقيرة خزائني
مقفرةٌ حقولُ حنطتي...

معذرةً يا صحبتي، فالضوءُ خافتُ شحيح
والشمعةُ الوحيدة التي وجدتها بجيبِ معطفي
أشعلتها لكم...
لكنها قديمةٌ معروفةٌ لهيبها دموع
معذرة يا صحبتي، قلبي حزين
من أين آتي بالكلامِ الفرح (ص٣٥٣).

لا بلاغة في النبرة، ولا بلاغة في المخيّلة، ولا بلاغة في العاطفة. ليس في هذا الشعر ما يذكرنا بنبرة، ومخيلة، وعاطفة القصيدة العربية المحدثة والطليعية. حين وقع الديوان بين يدي حال صدوره عن "دار الآداب" عام ١٩٦٤، وكنت دون العشرين، أذكر أن هذه التساؤلات خطفت في كياني، فاستعدت السياب، أدونيس، نازك، البياتي ... رغبة بالمقارنة. ولكني لم أعثر على خيط شبه. فهمتُ صلاح يتحدث بهذه الطريقة غير البلاغية عن قصد. يكتب الجملة النثرية، يُحدث إمالةً في الوزن، ويحرفه دون عنت. لم يفعل ذلك بالدافع ذاته الذي قاد أُستاذه أبا العلاء للاختباء عن العامة وراء خشونة المظهر في التقفية والكلمات الجافية. بل على العكس، كان صلاح يسعى جاهداً لحرف

الذائقة الشعرية عما ألفته واعتادت عليه في البلاغات الثلاث، وجذبها معه الى مهمة حمل العبء عن البشر، والتبصُّر بما تمليه الضرورة الداخلية. ولكن هذه الذائقة لا عهد لها بمهمة شعرية كهذه. ألم تدفع أبا العلاء الى حقل الفلسفة، وأهملت أبا حيان طويلاً؟

كنت تعرفت على شعر صلاح منذ "الناس في بلادي" (١٩٥٧)، الذي جاءني بعد سنوات من صدوره، و"أقول لكم" (١٩٦١). وعرفت أن هذا الصوت ماهر في الحوار معي. وأنني أجبت حينها على كل الحيرات التي أثارها بي حول الشعر ومهمته. ولم تفتني رغبة قصيدته في أن تجافي أية نبرة بلاغية، ومخيلة بلاغية، وعاطفة بلاغية. الأعمدة الجوهرية للقصيدة العربية الحداثية منذ ذلك الحين الى اليوم. ولا رغبته من الله، بعد التوسط، في أن "يحفظ في واعية الأيام اسماً ساذجاً للغاية". وهلْ أخفى عن البلاغة في النبرة وفي المخيلة وفي العاطفة من هذا المطلب. ومن مطلب أن "يدير في فكيه ألفاظاً يدحرجها الى الانسان"، وأن يكون صوته "بين مجتمع الأصوات"؟ أتلف "أنا" الشاعر العربي المتضخمة في داخله. حرَص على المسافة بينه وبين الناس، لا تعالياً عليهم، بل فرصة لفهمهم، "أجافيكم...لأعرفكم" (ص٣٤٩). ردم الهوة بين الخبرة الداخلية والنص الشعري على الورق. في قصيدة "أُغنية للشتاء" يصبح الشعر والتضحية كياناً واحداً مجسداً، كما تجسدت الكلمة مسيحاً فوق الصليب:

ينبئني شتاءُ هذا العام أن ما ظننته
شفاي كان سُمّي

وأن هذا الشعرَ حين هزّني أسقطني
ولست أدري منذ كمْ من السنين قد جرحت
لكنني من يومها ينزف رأسي
الشعر زلّتي التي من أجلها هدمتُ ما بنيت
من أجلها خرجت
من أجلها صلبت
وحينما عُلّقتُ كان البردُ والظلمةُ والرعدُ
ترجّني خوفاً
وحينما ناديته، لم يستجبْ. (ص٣٥٨-٣٥٩)

(لندن، ٢٠٠٤)

بضعة مفاتيح لقراءة النص الشعري
عن الشاعر محمد بنطلحة

١

حين حصلت على المجموعات الشعرية الأربع التي أصدرها محمد بنطلحة تحت عنوان "ليتني أعمى"، (الناشر: "فضاءات مستقبلية، الدار البيضاء) طمعت، أولاً، وأنا اقرأ القصائد، بالكشف عن الدافع وراء أُمنية الشاعر أن يكون أعمى، أو عن أي معنى أهتدي إليه. صحيح أنه حاول أن يعطيني إجابةً في إحدى القصائد:

" ليتني أعمى
على الأقلِّ كيْ يصيرَ الأسوأُ ممكناً" (ص٢٢٦)

إلا أني وجدتها إجابة مضللة. حين قطعتُ شوطاً مع القصائد تبيّن لي أنني أبحث عبثاً. فالشاعر منذ القصائد الأُولى، أعطاني درساً آخر في القراءة الشعرية. وكأنه يقول لي: حاول أن لا تطمع بكسر قشرة الكلمة للبحث عن دلالة واضحة أو غائمة خارجها. حاول جاهداً أن تبقى داخلها، لتتبين مع الوقت أن لها أُفقاً ومشاعر، وحتى أفكاراً، غير الأفق، والمشاعر، والأفكار التي ألفناها في داخل منطق العلاقة بين الدال والمدلول (أو خارجها أيضاً).

تقبلت هذا الدرس بيسر بسبب خبرتي الطويلة مع الموسيقى

الكلاسيكية. ففي الموسيقى تتلاشى تلك العلاقة، ويبقى عالم الأصوات المجردة يعني ذاته. أي أنك داخل إحدى سوناتات بيتهوفن الأخيرة، ولنقل "الهامركلافير"، تحرص أن لا تكسر قشرة الصوت للبحث عن دلالة خارجه. فهناك لن تقع على شيء نافع. وهذا أمر جوهري في الموسيقى، تعرفه كل أذن ذات خبرة. ولكن هل يصح الأمر ذاته لو قفزنا الى عمل موسيقي آخر، يعتبر نموذجاً للموسيقى المجردة الخالصة، هو Art of Fugue، لباخ؟ بالتأكيد سأشعر أن الأمر لا بدّ يختلف هنا. فهذا العمل اختبار رياضي خالص التجريد قد لا تقع حتى على أُفق، ومشاعر، وأفكار داخله. المشاعر المتولدة لدي عند الإصغاء إليه تفيض بسبب فاعلية التأثير الجمالي الخالص. تماماً كما نتابع أسرار الكون الملهمة عبر حسابات رياضية وجبرية وهندسية. مع بيتهوفن تواجه تساؤلات كبرى، ودوامة حيرات روحية، تأخذ شكل ألحان وأنسجة هارمونية. الأمر الذي يمكن أن تتوقعه في الشعر. ولكن مع عمل باخ يصل التجريد الموسيقي منتهاه، ولا سبيل الى مقاربته بالشعر. وإذا ما حدث ذلك عنوة، وجُردَت الكلمات، وهي في جوهرها غير قابلة للتجريد، تصل القصيدة الى حالة المعدن الصلد أو الفارغ.

هل جئت بالمقاربة الموسيقية، في هيئتها التجريدية الخالصة، لأني وقعت على شيء من ذلك في قصائد محمد بنطلحة؟ ربما، ولكنه شيء قليل ونادر. في حين تصح المقاربة الموسيقية في شريحتها الأولى، حيث الأفق والمشاعر والأفكار داخل قشرة الصوت، مع قصائد المجموعات الأربع، منذ السبعينيات، حتى السنوات المتأخرة. وهذه ميزة تستحق أكثر من التفاتة نقدية.

سأحاول أن التقط قصيدة دون تعيين مسبق، من المرحلة الوسطى، لنقرأها سوية على ضوء ما نبّهت إليه:

كيف يعلو وما في خيالي سوى مقعدٍ للهيولى؟
أيعلو بمقدار ملعقة من صهيلٍ، وضوضاء؟
ثم يسلَخُ خدُّ الصدى بالتجاعيدِ،
أو باستعارة سنبلةٍ من كلام الرعاة؟
إذنْ،
كنتُ أفتح كفي على فرس من نبيذٍ.
وكان الغبار المصاحب يعلو
ويعلو.
ويعلو. (ص١٩١)

عنوان القصيدة: "كمْءُ على صورة غبار". الكمْءُ لا يرد في متنها. والقصيدة ذاتها لا توحي بأنها تتحدث عن الكمْء الذي بصورة غبار. والبيت الأخير يكتفي بصعود الغبار وحده، ولكن المصاحب لفرس النبيذ. الشاعر يريد أن يقول إن الغبار هو الكمء الغائب من متن القصيدة، والحاضر في العنوان وحده. ولكن الكمء يتلاشى عن حق من كل القصيدة. الذي يعلو هو هذا الغبار الغريب، يصاحب عدو الفرس على راحة كف الشاعر حين يفتحها. والفرس هو من نبيذ. الشاعر يفتح كفَّه على كأس نبيذ يشبه الفرس العداء. لكن الغبار المتوقع هنا هو رائحة الخمرة، أو سحر تأثيرها، الذي يعلو، ويعلو بخيال الشاعر الى "مقعد الهيولى"، المشار اليه في البيت الأول.

هذا استنتاج القراءة، التي حرصتْ أن تبقى داخل الكلمات، ولم تشأ أن تكسر قشرتها للبحث عن دلالة خارجها. وللقراءة أكثر من مجال للاستنتاج. الشاعر محمد بنطلحة يريد ذلك. وسر نجاحه في إتاحة فرص الاستنتاج هو سر شاعريته. إنه يذكر بتيار الفرنسي ملارميه الشعري، حيث مهمة الشاعر "لا تعتمد رسم الشيء، بل رسم الأثر الذي يخلفه الشيء"، كما لا تعتمد التعبير عما هو ذاتي شأن الرومانتيكية، بل محاولة الهرب مما هو شخصي - إذا ما استعرنا رأي أليوت - ، أو رأي ملارميه ذاته: "العمل الشعري الخالص يتطلب اختفاء الشاعر كمتحدث في النص، وتسليم مهمة الحديث الى الكلمات". وبالرغم من أن شخص الشاعر موجود في القصيدة، فهو الذي يتحدث، إلا أن الكلمات هي التي تأخذ المبادرة. هي التي تشغل القارئ. هي التي تعاف الشاعر وراءها، لا حول له، لتبتكر عالمها الخيالي. إلا أن الشاعر واضح الحضور رغم ذلك بسبب الجوهر الغنائي في القصيدة. لأن الجوهر الغنائي لا يخرج من الكلمات وحدها، بل يحتاج الى حضور الشاعر الشخصي. الأبيات تحتفظ بمنطقها الخاص، وللمخيلة الطليقة منطقُها. وعلاقةُ الأبيات تبدو عضوية في تناميها، ومنطقيةً هي الأخرى في عضويتها، بالرغم من "ملعقة الصهيل"، "خد الصدى"، "فرس النبيذ"...

٢

في حمى القصائد التي تسعى الى هدف، تبقى قصيدة محمد بنطلحة بلا هدف. والقصائد الهادفة عادة ما تكون مصوّتة وهي تتسارع الى هدفها، وقصيدة محمد بنطلحة صامتة. حتى أنه يعزز فضيلة هذا الصمت في العملية الشعرية بتطوعه ليصير عكاز اللغة العمياء:

اللغة
حينما عميت عن كلِّ شيء
تطوّع الصمتُ
وصار عكّازها (ص٢٨٠)

واللاهدف والصمت ميزتان نادرتان في حركة شعرنا المعاصر، وعلى درجة عالية من الأهمية والخطورة، لأن النسبة الكبرى من هذا الشعر في قديمه وحديثه تبدو ساعيةً تحت ظلِّ "غرض"، أو ساعيةً الى "غرض". فالقصيدة التي تسعى بلا هدف كمن "يضع الشمس في جبينه ويغذ في السير"، بتعبير الشاعر الجواهري، لأن هدفه كامن في خطواته. والقصيدة هدفها في مسعاها الداخلي، لا يمتصُّ رحيقَها "غرض" شاحب

اللون بسبب ذهنيته، متعال عليها، ومنقطع عنها. والقصيدة الصامتة تنطوي على جوهر تأمُّلي.

قصيدة محمد بنطلحة لا شأن لها بالظاهر الذي يحدث، وللظاهر منطقه العقلي الذي لا ينسجم والشعر. قصيدته يستهويها الباطن الذي يحدث، وهذا الباطن له منطقه أيضاً، ولكنه منطقٌ غيُر عقلي. ما من شيء يتلف الشعر ويُسيء إليه قدر ما يفعل انشغاله بهذا الظاهر. لأن الانشغال بالظاهر أو الخارج، سيختلق دراما بين ذات الشاعر والآخر خارجها، ذاتاً كان هذا الآخر أو فكرة، أو حدثاً. وهذه الدراما قد تغذي المؤرخ لا الشاعر. الشاعر تغذيه الدراما الداخلية بين ذاته وذاته، إن صح التعبير. تغذيه حالة الضدية التي أضاءها أبو العلاء المعري:

مـــــهـــــجـــــتي ضـــــدٌ يحـــــاربني
أنـا مـني كـــــيفَ احـــــتـــــرسُ

وهذا الانشغال بالباطن لا حدود لعالمه، وتنوّعه. قصيدة محمد بنطلحة انتخبت هذا الانشغال في صيغته التي عرضتُ لها فيما سبق، في الاغتناء داخل قشرة الكلمات، وفي الغناء المُطرب خارجها. كما أنها انتخبت حرصها على المنطق في بناء الصورة، حتى لو كان هذا المنطق غير عقلي:

ثوبنا جسدٌ: قدماه مقصٌ،
ومنكبُه ضحكٌ، أو بكاءْ.

يا أميرَ القوافي!
ويا ظلَّ من يرتدي - في ركاب التوهمِ - خُفَّين
أصلهما عطشٌ، ورواءْ!
أفي فتنةِ القول متّسعٌ للزيادةِ والنقص؟
أم أنّ شكلَ المقصّ
يحدد شكلَ الرداء؟ (ص١٥٨)

القصيدة تعرض وهما في البيتين الأولين، يخرج من صلب مخيلة منطقية ترتب السياق السردي بصورة مقبولة تماماً. هذه المخيلة المنطقية تمنح الوهم مشروعية أن يكون مرئياً، وهو ليس كذلك. ولذا تهيئ القارئ عن طريق تقبل وحدة المتعارضات: ضحك أو بكاء، عطش ورواء، زيادة ونقص، لا فرق! ثم تُلحق الوهم بمساءلة أمير القوافي، السائر في ركاب التوهُّم، إذا ما كان في فتنة القول متسع؟ ولا شك أن في "فتنة القول" أكثر من متسع للإيهام. محمد بنطلحة بارع في إضفاء سياق يبدو منطقياً لبنية القصيدة. وبارع في اللمسة الموسيقية الغنائية.

عزلة الشاعر في موضوعه الداخلي، مقارنة بالاندفاعة المصوّتة باتجاه الأهداف، أشبه شيء بخفقة هواء عذب داخل بهو فاسد الهواء. في أتون الحرب العالمية الأولى كتب الروائي الانكليزي فورستر ما معناه أن قراءته لقصيدة أليوت عن بروفرك المشغول بصلعه المبكر، داخل دخان المعارك والقصائد المحاربة، كانت أشبه بتنهيدة ارتياح تذكر، داخل هيمنةِ عالم الحرب المحترق، بالعالم الغائب الذي ما زال حياً. محمد بنطلحة يذكر بذلك، داخل موجة الحماس الشعري المنتصر للحرية،

للثورة، للحب، للحداثة، للتجديد...، أو الحماس المعادي ضدها، لا فرق! إنه منشغل بعجوزه الوحيدة. والطريف أنه يختار لقصيدته في هذه العجوز عنوان "ليست للنشر"، وكأنه يريد أن يعتذر لقارئه عن هذا الانشغال البطر غير المعهود!:

للعجوز الوحيدةِ منذ سنين هواياتُها.
في الصباح المبكر ترسمُ فوق ملاءتها:
هُدهداً،
وزنابقَ.
بعد الزوالِ تُهيئ قهوتها بالقُرنفلِ والمسك.
ولكنها في المساء الرمادي تمحو الذي رسمته،
وتجنح للمدفأة،
فيسبقها هدهدٌ فوضويٌ،
وزنبقةٌ
كلُّ شخص رآها يقول: امرأة. (ص١٠٥)

يبدو أن المراحل الثلاث ليوم المرأة، الصباح، الظهيرة، والمساء، هي مراحل العمر. الصبا الحالم، والنضج المحتفي بعطايا الحياة، ثم الشيخوخة الرمادية التي تطمع بالنسيان. الهدهد والزنبقة يردان على المرأة وعلى القصيدة من عالم الغيب. يردان في الطفولة على هيئة أحلام وأُمنيات، يؤكدهما الفعل (ترسم فوق ملاءتها..)، لأن الرسم وليد مخيلة رائية. ولكنهما يعاودان في آخر الشيخوخة دون انتساب للمرأة،

ودون إرادتها. بل يعاودان رغم المرأة التي (تمحو الذي رسمته) راغبة بالنسيان. يسبقانها مثل نبوءة مشؤومة هذه المرة. والهدهد طائر نبوءة على كل حال. ولكن ما الكامن في البيت الأخير، غير تأثيره كلازمة صوتية؟ هل هو بديل للعنوان الذي لا يخلو من دعابة؟ وهل ورود كلمة (امرأة) الحاسمة، دون أداة التعريف، مقصود، بمعنى الإطلاق والتعميم: هذا شأن كل امرأة!

قصائد محمد بنطلحة في مجملها تخلو من النزعة التجريدية، التي توحي بها القصيدة أول وهلة. استعاراته الحادة حسّية، حتى في أكثر حالاتها مفارقة. ثم يعزّز حسيتها الغنى الموسيقي، وحدّة الإيقاع أحيان كثيرة.

٣

أشرت في أول الحديث الى مرحلة وسطى انتخبت منها قصيدة "كمْ..". وهذا يعني أني لمست في مسار محمد الشعري مراحل ثلاث. قصائد المجموعات الشعرية الأربع التي بين يدي تبدأ من مطلع السبعينيات. كان فيها الشاعر مفتوناً بما يُفتن به الشاعر الشاب آنذاك، من رغبة بالمواجهة اليقينية والحاسمة مع الخارج. مواجهة يكون قلب الشاعر فيها "براكين تشهق" (ص٣٧). مواجهة مع الحياة كما يراها، أو تراها مُثُله ومعاييرهُ. يملي عليها هاجسه الثائر، ومقاساته. وهي لا تنصاع بالتأكيد لهما. قصيدته وليدة عناصر أكثر من هذا المصطرع. صحيح انه طليق في قَناعته:

والذي أبقوه نَسغٌ في حديقة.
ودمٌ يعرف للنسغ طريقه. (ص١١)

وانه أكثر مرونة من صلابة الحياة في معرفة سبل مقاومتها:

أي وجهٍ لم تدسه الخيلُ؟
حين استقبلتني النظرةُ الشزراء بالشبهةِ

داستني المساميرُ.
فلم أعبأْ.
وغيرتُ اتجاهي. (ص٢١)

إلا أنه مع هذا اليقين الفتي يحسن التساؤل المتشكك:

من يؤدي في ختام السهرة الألفِ
- إذنْ - دورَ البطلْ؟ (ص١٧)

ختام هذه السهرة ودور البطل المسرحي فيها، يقود محمد بنطلحة الى مرحلته الوسطى، مرحلة الانحناء الى الداخل، واكتشاف محاور للصراع جديدة. لنتأمّل المقطع الثاني من قصيدة "موجة من رماد الجسد"، التي يهديها الى الشاعر اللبناني المنتحر خليل حاوي، لأن فيها فاصلَ هذا التحول مرصوداً بوضوح:

في الرصيف المقابلِ مرَّ:
يدٌ تستحث الخطى،
ويدٌ خلف ظهره.
هل عاد للتو من ساحةِ الحرب؟
ماذا رأى؟
غير ما قد رأى الخبراءُ؟
وما قد رأى السفراء؟

رأى

ما يرى الشعراءُ.

وعاد الى ساحة الحرب منفرداً.

صمتُه مخزنٌ للمؤونةِ، والأسلحة.

وقلبه عاصمةٌ،

ومفاتيحها في يديه. (ص٦٥)

البطل في الحرب في كلا الفقرتين، ولكن شتان ما بين حاله في الأولى، وحاله في الثانية! في الأولى رأى ما رأى الخبراء والسفراء من أطراف المعترك مع الخارج: أكان هذا الخارجُ متمثلاً في آخرَ أو في فكرة. وفي الثانية رأى الذي رآه الشعراء من أطراف لا تقل عدداً، ولكن في المعترك مع الداخل. هنا في داخله عثر على مؤونته وأسلحته، وعلى مفاتيح عاصمته. لقد عاد، معززاً برؤية الشاعر، الى حربه منفرداً هذه المرّة. ولكن الذي لا يقلّ إثارةً للانتباه هو المشهد الأول الذي أراده الشاعر عن قصد أن يكون مطلعاً كوميدياً، وهجائياً بالتأكيد. اختار للمشهد مكتبَ جريدة من الجرائد المحلية يردها خبرُ موت الشاعر، على ما يبدو، أو هكذا اجتهدت مخيلةُ القارئ فيَّ! ولكن، وبالحرف الأسود الكبير، يصيح المصففُ: "مقفلةٌ طبعةُ اليوم. مقفلةٌ طبعةُ الغدِ. مُقفلةٌ طبعةُ السنةُ المقبلة":

في مقرِّ الجريدة

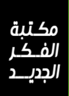
حيثُ المصحّحُ سكرانُ،

والتلفونُ يرنُّ،
وأجهزةُ السُّحبِ مشغولةٌ
بافتتاحيةِ العددِ الصفرِ
قالَ: البراكينُ مبتدأٌ منتظرْ،
إذنْ من يصوغ الخبرْ؟
فأنّبه أولُ الجالسين يمين المحررِ،
واغتابه آخرون.
وصاح المصفّفُ:
" مقفلةٌ طبعةُ اليوم. مقفلةٌ طبعةُ الغدِ. مقفلةٌ طبعةُ السنة المقبلة". (ص٦٣)

هذه الطريق في مرحلتها الوسطى موصلة لا بدّ الى أُخرى. ولقد شاء بنطلحة أن تكون مرحلته الثالثة مرحلة العزلة المطلقة، أو "الظلمة القصوى":

هيهات أن تكون عندي أقل من ضراوة الخفايا
هيهات
فالكروم أشعاري
والظلمة القصوى حانتي ونبيذي (ص٢٦١)

شجاعة طروبةٌ بالذي يُقبل، "بالثقة بما لا يُرجى"، وهل من هدف للشاعر الحقيقي في مسعاه غير الهدف الكامن في خطاه ذاتها؟ وهل من



حانة، إذا ما كانت هدفاً لمسعاه، أعمق قِدماً من قلبه؟ فلنتابع قليلاً من هذه الشجاعة الطروب:

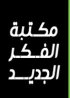
قُصاراي أن أُقلبَ المدى على المدى
أن أُهدهدَ القيلولة بالأرق
وأن أشق صيحة البورسلين
نحو أقدم حانة فوق هذه الأرض
نحو قلبي. (ص٢٦٥)

لقد اختار الشاعر لهذه المرحلة الثالثة لا شكل قصيدة النثر وحده، بل أن ينتزع من الكلمة المزيد من خيوط علاقتها بالدلالة خارج حانة قلبه هو. لم تعد الكلمة موصلة بشيء موصول، أو دالة لشيء مدلول، بل أصبحت هي الشيء ذاته، إن صحّت عبارة الشاعر الأمريكي والاس ستيفنس في هذا المجال. وهنا نحتاج الى دربة ملحة مع طبيعة التجريد، أو ما يجاوره، في صوت شاعر يستحق ان يُقرأ بجدية.

(لندن، ٢٠٠٤)

المَلاذُ بيرمام

تجربة زاهر الجيزاني الشعرية



هرب زاهر الجيزاني من بغداد كما يبدو في صيف١٩٩٣، والتحق بالأرض المحررة في كردستان. وعند جبل بيرمام كتب عدداً من قصائده، التي أكمل مشوارها في دمشق، قبل أن يحصل على ملاذه الآمن في المنفى الأمريكي. أكثر قصائده وأطولها، في هذه المجموعة الكبيرة التي بين يدي ("كتاب الضوء" - نشر وزارة الثقافة السورية، ١٩٩٨) كُتبت في بغداد قبل هربه (١٩٩٣)، تحت ظل الكابوس. قبلها، وفي مرحلته الشعرية الأُولى التي بدأت قرابة ١٩٧٥، كان ميالاً الى القصيدة الغنائية القصيرة، القادرة دون مغامرة على تحمُّل اختباراته بشأن معاني الحداثة، والتطلُّع الى الجديد، دون خسائر فادحة، لا لتجربته الروحية، ولا لعلاقته الحميمة مع الموروث. هذه القصيدة عاد إليها بعد هربه مباشرة الى كردستان، ومن ثم منفاه البعيد.

ما دفعني الى هذه المقالة ليس الاعجاب بشاعرية زاهر، والرغبة في إلقاء ما تستحقّه من ضوء نقدي فقط، بل شيء يعنينا منه ومن جيله والأجيال التالية التي خبرت عتمة الكابوس، والقطيعة مع الحياة. وجدت في كل القصائد التي كتبت في الثمانينيات، وهي في مجملها قصائد طويلة جداً، إشارات ملغزة تهنُ المادة الشعرية فيها بسبب احتقانها بما لا تستطيع البوح به، لا من الأفكار وحدها بل من المشاعر بالدرجة الأُولى. المشاعر تحت كابوس السلطة الدكتاتورية أكثر خطورة من الأفكار. ولذا

تجد الموهبة الشعرية الحارة تحاول أن تشظّي نفسها في مساحات شاسعة يصعب على أحد لم شتاتها. ولكنها لا تخفي نفسها كفاية. الموهبة الحارة لا بدّ لها من أن تتنفس:

"لكننا مدمنو أوهام/... ألفاظ من الجبس نفصل أيديها وأكتافها بسكاكين وأسياخ،/ ألفاظ ثمينة أكثر قيمة من البحر،/ ألفاظ هي تجويفنا الصخري أو خوفنا". (ص٤٢١)

هذا الصوت الذي يعترف بهذه الحدّة بفعل الاختناق، يشكو من ألفاظ المرحلة الشعرية التي صار التعامل معها، شأن الأوهام، على سبيل الإدمان، فهي جبس، "تجويف صخري" وفعل "خوف".

١

زاهرالجيزاني شاعر من الجيل السبعيني (مواليد ١٩٤٩)، شكلت طبيعته الطفولية الموسوسة، والتي لا تخلو من التباس روحي، حصانةً ما في وجه القهر العقائدي الذي كان يواجه الشبيبة آنذاك. هذه الطبيعة دفعت الشاعر الذي فيه بعيداً داخل الذات المذعورة. فبقدر ما كان هذا الشاعر الذي فيه محصّناً محمياً من عُتاة الدعاوى العقائدية، بقدر ما كان بعيداً أيضاً عن التنفُّس بحرية. الأولى صانت شاعريته من فساد الايمان المسبق بالأفكار الجاهزة، والثانية أربكت تدفُّقه ورؤاه فجعلتهما ينقادان تستراً الى مماحكة مع الألفاظ، والانقياد الى المخيلة داخل هذه المماحكة. ولكنه في جملة حالته شاعر داخل قصيدته، حتى لو امتلأت شوائب. الشوائب لا تنتسب اليه، بل الى ضغط المرحلة المريضة. ما ينتسب إليه خالص الشعرية، منزّه عن العواطف والأفكار والرؤى الجاهزة المسبقة.

مشهد السبعينيات الشعري يثير حاسّة الندب، لا الدراما. وإذا ما كانت هناك دراما فهي عصبيّة على البصر والبصيرة أيضاً. المشهد في السطح كان ناشطاً، احتفالياً. وكان مقبلاً في الشعر، لا على الحياة كما يوهم، بل على التجريب الفنّي. الحياة كانت تنزف في السر، وتشحب وتفارقها الروح. وفي الشعر كان المشهد على العكس يوهم نفسه ببديل

في الرؤى: (الحياة قصيرة زائلة والفن خالد لا يزول)، وفي المعترك الابداعي (البحث عن الجديد والطليعي)، وفي الخلاف الذهني العقائدي. وقد تكفّلت في تعزيز هذا الجانب سلطة الحزب الحاكم، وسلطة الشارع (العقيدة المعارضة) على السواء. كان الشاعر السبعيني بين خيارين: أن يضمن حياة آمنة مع عقيدة السُلطة، أو روح آمنة مع عقيدة المعارضة. وكلاهما عقيدة على كل حال، تسهم بفعالية في إفراغ الشبيبة الشعرية من الروح والحياة.

أتذكر الكتلتين من الشبيبة الشعرية تحت الرعاية بوضوح. كل كتلة تحت رعاية شاعر تحول حضوره مع الأيام الى رمز. شاعر السُلطة وشاعر المعارضة الوطنية يوزّعان رعايتهما للشبيبة الشعرية في العلن، وفي السر أيضاً. لم يكن زاهر الجيزاني بعيداً عن واحدة من هاتين الكتلتين. ولكني أذكره معفراً بتراب تمزّقه الروحي الداخلي حيث يكون، وحيث ألتقيه. أذكر أنه حين كان يحدّثني تبدو الكلمات الخارجة من فمه مفرغة عن إرادة من معانيها، لأن هذي المعاني تأبى مغادرة الداخل الحصين. ولكن الضغوط اللاإنسانية من المعترك الخارجي كانت أعمق قسوة من أن تترك الكلمات الضائعة الخارجة من فمه دون ارتجافة وانخذال. الرائع في زاهر أنه لم يفوت على قصائده الحداثية فرصة تسجيل كل هذا المشهد الروحي فيما بعد. وسأعرض لذلك في حينه.

ظل زاهر يعاني من ضغوط نفسيّة عالية تحولت الى هواجس موسوسة، ذات طابع ديني. كان يطمع أن يجد نفسه في التيارات الغنوصية، والأرواحية، في مرحلة تتعبّد قوانينَ الضرورات التاريخية الصارمة. كان يفعل ذلك لا رغبة بالكشف، كما يخيّل لي، بل رغبة

بالخلاص. كان كابوس الحياة المفرغة من الشعر يختلط لديه بكابوس الحياة المعبأة بالعقائد العمياء المحيطة به من كل جانب. ولكنه في مرحلة السبعينيات الوسطى، ذات الطابع المهرجاني، لم يكن مؤهلاً للتعبير عن مأزقه هذا بالوضوح الذي استطاعه فيما بعد:

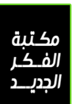
"لماذا خطفت روحي عظاءةً؟ عظاءةً تطاردني في الليلِ والنهار
- داخلني الرهقُ الشديد - وساطني ساطني، وإرادتي تهالكت
كما يتهالك دبٌ عجوز..." (ص٢٦٥)

هذه العظاءة، التي رآها في حلم كابوسي، تتحوّل الى رمز للكابوس الحي الذي يلاحقه. تعاود مثل ثيمة موسيقية بين حين وآخر في قصائده: "واختلاط مرايا العظاءةِ بالخوف..." (ص٣٢٥). "عينُ العظاءةِ تمسكني بملاقطها..." (ص٣٥٢).

في النص ذاته يستعين بنص نثري غاية بالمباشرة لكي يعرض للمأزق:

"لم يكن هدفه ومثله الأعلى أن يكون أخاً في طائفة أو شريكاً في مؤامرة أو صوتاً في جوقة لمْ يكن يسعى الى المجتمع والزمالة والانتظام في تكوين منظم بل كان يسعى الى العكس - لم يكن يريد طريق الكثرة - لم يكن يريد ان يكون معانداً في طريقه هو - لم يكن يريد أن يسير مثل الآخرين - وأن يتكيَّف معهم بل كان يريد أن يرى العالم والطبيعة بل خلق ليكون الملك في مملكة أحلام من صنعه..." (ص٢٧٥)

هذا النص يمكن أن يكون إجابة في حوار صحفي أقحمه زاهر في



قصيدته الطويلة في الثمانينيات، حين أصبحت قصيدته أكثر مرونة وحرية.

كانت قصيدته الغنائية القصيرة في المرحلة الأولى تحاول صوتها الخاص. تحاوله في القاموس الشعري، وفي الموقف. معزّزة بدعم من موروث الشعر العربي الذي يحسن معانقته بحميمية. فزاهر ينفرد عن معظم أبناء جيله بأنه لم يكن يرقع نصه بالشواهد التراثية من باب الاستعراض، أو من باب توكيد أن الحداثة لا تتعارض مع الموروث.. إلخ! بل كان ينتسب الى الموروث انتسابه الى الحداثة. بل كان يجد في الموروث الأدبي والفكري والديني أكثر من مفتاح للإطلالة الحذرة على روحه الداخلي. ومن ملامح صدق هذه التجربة أنك تجد في قصائد ١٩٧٦ أولى ملامح التماسك الشعري، مقارنة بقصائد السنة التي سبقتها. ولعل قصيدة "الليالي" خير دليل لمرحلة التحول:

حين فاجأني في الليالي الكبيرة
الليالي التي كنتُ منفرداً حول نفسي
أُدفئها بالأغاني الفقيرة
لمْ أكن غير نايٍ أخيرٍ وأُغنيةٍ في الشفاه الأميرة
لمْ أكن غير عينٍ تضيء
وغير الهدوء الذي يتزلزلُ في عتمات السهولْ
لمْ أكن غير هذا الذهولُ الذي هدّني وضجيجُ الطبولْ
فيا آخر الليلِ هات يديك لنبدأ بالرقصةِ المجزرة
أنت علمتنا أنَ ساعتنا للزوالِ
ونحنُ الشواهدُ في هذه الصالةِ المقبرة... (ص٣٠)

وليس دليل ضعف اجتهادات الشاعر في تقبُّل الوهم بالخلاص عبر خيارات تبدو في لحظات شبه يقينية. وبالرغم من أن هذه الخلاصات ذات طابع رمزي، المتعيّنة مثلاً في الطفل أو الطفولة: "معنً يشبُّ وغيمةٌ تأتي لسطح الدار تملأ راحتيه محبةً.." (ص٢٠١)، أو المتعينة في الإفلات من كابوس الوطن: "يرى معراجه الآتي/ يراه عبرَ أسلاك المطار.." (ص٢٠٤)، أو المتعيّنة في صيغة التساؤل الاستجاري المعهود: "آه من يحمل قداسي... ومن يبرؤنا، غيمة في رحلة الصيف الى القدس..." (ص١٩٤)، أو حتى المتعينة أحياناً ولكن نادرة في وهم الاديولوجيا: "يا حجرَ البعث الذي يمسّ أمة الترابِ/ يا أولَ البذار/ اصعدْ بروح النار..." (ص٢١٥)، أقول بالرغم من أن هذه الخلاصات لا تبدو محايدة، إلا أنها ترتبط ارتباطاً مشيمياً بهاجس زاهر شبه الديني بإمكانية وحقيقة الخلاص الانساني، لا في المعترك مع الخارج، بل بالمعترك الداخلي، وفي ممالك الشاعر الباطنية:

"إذْ اخطُّ مسار نجم ثم أتبعه الى أهوائه/ بين المآذنِ والقباب الخضرِ والكتبِ القديمةِ ـ ربما ـ أبصرتُ لألأةَ الحصاةِ ـ وربما شاهدت صورتها بخيط البرقِ في كتب السراديبِ العميقةِ/ في سراج السوقِ في كلمات هندي يخبئ حيةً في جيبه.." (ص١٨٩).

ولكن الشاعر يحظى أبداً بالخير الخاسرة، إذ سرعان ما يعلن عن مغامرته الإيهامية، وتتحولّ الحية، رمز البركة والخصب، إلى عقرب: "سأرجع خاسراً وكأنني كلمات هندي يخبئ عقرباً في جيبه..".

٢

في السبعينيات كانت سلطة "البعث" تناضل من أجل أن تستوعب حقيقة سلطتها، وتتدبّر استيعاب تمكنها من السلطة والناس والطبيعة جميعاً. ولم تكتف باستلاب الحاضر بل تجاوزته الى استلاب الماضي. يحدث هذا في السلطات الشمولية عادة. الجيل السبعيني كان ضحية من طراز خاص. كان محاطاً بجاذبيات سوداء في مجملها: جاذبية الانتماء الى عقيدة السلطة بكل ما فيها من أمان وضمان وفرص حياة، وجاذبية الانتماء لعقيدة معارضتها، بكل ما فيها من أركان سرية تمنح الشاعر الشاب توافقاً مع هدفه كشاعر مختلف، أولاً. الجاذبية الثانية لا تقل عن الأولى إفساداً لهواء النّفس، وتضييقاً للأفق. لأنها كانت معبّأة برائحة العقيدة، ربما أكثر من الجاذبية الأولى، التي كانت رائحة العقيدة فيها مصنوعة ومبنيّة على المصلحة المباشرة. هذا المناخ الذي يبدو في الظاهر مهرجانيًا، كان ذا سحنة كابية لم تخرج كوميدياً واحداً. كان الهواء الفاسد غير المرئي لا يسمح بنمو رئة قادرة على الضحك الساخر من كل ما يحدث. بل التزم الجميع جانب الجد المهموم بالسلطة: مظلومةً، أو ظالمة. ما من شاعر يرتضي مرتفع التل ويكتفي بالمشاهدة. كان هذا الموقف الاعتزالي كفيلاً بأن يوحد الطرفين المتعارضين ضده. فتهمة الابتعاد عن المشهد أكثر خطورة من تهمة الانتماء للسلطة، أو تهمة معاداتها.

زاهر الجيزاني لم يجرأ على ارتقاء مرتفع التل، مع عمق رغبته في ذلك: "التجأتُ الى جبلٍ قلتُ يعصمني من مياهي/ .. ولكنه جبلٌ خائفٌ والمساءُ أتى/ والسفينةُ تائهةٌ في العبابْ" (ص٤٣). فضل مجاراة ضعفه والبقاء في ساحة المعترك دون مشاركة متخفياً "بنارِ التقيّةِ" (ص٢٠٧)، حتى لو أحس أن "أصدقاءه جدار" (ص٢٩)، وأن "ساعتنا للزوال ونحنُ الشواهدُ/ في هذه الصالة المقبرة" (ص٣١) والصالة هنا هي صالة نادي اتحاد الأدباء دون شك!. حاول أن يحتفظ بانحناءة رأسه باتجاه التباسه الخاص، ولكن هيهات:

وأُطاردُ نفسي بالخمرةِ منذ ثلاثِ سنين
ماذا يطلبُ هذا الشاعرُ من عالمه (التنّين)
ماذا يطلبُ غيرَ كلامٍ ويبيع كلامْ
ريحٌ تعصفُ في قلبِ الأشياءْ
ريحٌ سوداءْ
تكنس ذاكرةَ الأزمان
تأخذنا من أيدينا لإناءِ فخارٍ وموائدَ من طينٍ وغباءِ الندمانْ
ريحٌ في الكأسِ تدوس بأرجلها تأريخَ الناس. (ص٣٧)

كان صوته الشعري شديد التطابق مع شخصه. أذكره في ليالي الإتحاد بوجهه الملموم المدوّر، كما لو كان إلتماماً واستدارةً على النفس. عيناه المدوّرتان تنمان عن تحديقة مرتابة. لا مرارة فيها ولا سخرية، بل ضرب من التوجُّس، عالي الارتباك. كنت ألمس مادة شعرية كامنة في كل

هذه المظاهر، التي قد تبدو للآخرين فيزيائية، وهي روحية ذات جذور عميقة بعوالم الكائن السفلي. ولكن قصائده آنذاك شحيحة في تظاهرها، حيية وراء الضجيج والاحتدام الحداثي. كنت أعرف أنه أكثر أبناء جيله ارتباطاً بالموروث: بموروثه الشخصي هو، وبالموروث العربي. وكان يتعامل مع الحداثة بثقة مطواعة كأحد أبنائها. لم تكن الحداثة لديه سلاح تحدٍ. وإذا ما تحدث بلهجةٍ توحي بذلك فمحاكاة لأبناء جيله. التباساته الروحية دفعته قليلاً أو كثيراً الى تراث المتصوفة، لا ليرقع قصيدته بعينات منه على سبيل المباهاة، كما كان يفعل، وما زال، الكثيرون. فما من مظاهر عضلية في علاقته مع الشعر. بل كان يجد في النص التصوفي الغامض عزاءً في بحران روحه الملتبسة الغامضة. كان يستجير بالكتاب كما كان يستجير برُقى السحر، أو خرقةِ الوليِّ حول رسغه، أو دواء الطبيب. والشعر بهذا كان النافذة الشخصية الوحيدة التي تطل على الأعماق. ما من شريك. وشراكة جيله محض شراكة أدبية. وهي، لكيان شعري بهذا القدر من الالتباس، أوهى الشراكات.

معظم قصائده التي تنتمي لمرحلة الشباب السبعيني المبكرة تكاد تخلو من أي مشاركة (أدبية) مع قصائد جيله. ما من دعاوى إيهامية لارتياد المستحيلات، وما من مباهاة بأنا خارقة، وبحث عضلي عن خصيصة، أي خصيصة، شكلية تمنح الصوت الشعري فرادة أو ما يسمّيه النقد الشكلي فرادة، وما من هدف متعالٍ لشاعر القضية المصيرية (وطنية، قومية، أو أممية..). وأي لمسة من ذلك كانت تبدو ضرباً من المجاراة لا غير.

كان من بينهم، وهم العارفين، الشاعرَ الذي لا يعرف نفسه:

"لو كنتُ أعرف من أنا
لعرفت حلَّ اللغز وانتهت الحكاية" (ص١٠٢)
إنه بينهم: "متّكئ على بكاء نفسه/ كإصبعٍ يلعب بالكمان" (ص٨٧)

في مرحلة «شعراء القضيةِ» تبدو قصيدته كابوساً غير مفهوم، وأهلاً للاتهام بالترف. وهو غير مفهوم حتى حين "يُحملُ كالميتِ/ من البار الى البيتِ" (ص٨٤) وفي الوقت الذي كانت "ساحة الطيران" لدى يساريي جيله تذكر بالحمامات المحلقة من جدارية فائق حسن، وبمصاطب العمال، بفعل تأثير الشاعر سعدي يوسف، كانت لدى زاهر الجيزاني مسرحاً لمشهد آخر: "... وقيلَ أناشيد أنهكها السلُّ، تعبرُ في جركس ساحةَ الطيرانِ الى باحةٍ في الكنيسة، محنية فوق أرغنها... والسعال يرجُّ السماوات من ساحة الطيرانِ الى باحة في الكنيسة." (ص٣٣٠). الشاعر لا يعنيه أبطال ورموز الدعاوى النظرية، ولا يحسن محاكاة الكليشيه الشائعة داخل الرؤى المسيّسة للوطنية، والقومية، والأممية. بل يعنيه بطل يدب في ظل الظاهر، في الشوارع الخلفية. ولكن هذه العناية لم تجد فسحة، بل مزيداً من الضغوط، لا من المحيط السياسي العقائدي وحده، بل من المحيط الثقافي المثابر باتجاه عقيدة خفية بديلة هي عقيدة "حداثة" الأدب، أو "ما بعد حداثته". هذا النزعة الشكلية لا تقل مجافاة للنزعة الشعرية التي يستهويها المعترك الداخلي، والتباس الأعماق الخفيّة. وهي، مثل النزعة العقائدية، تسعى بأن تشغل الشاعر عن استغراقه بالدلالة الملتبسة الغامضة لعالمه الداخلي.

كان الجيل السبعيني، والجيل الشاب التالي عليه، يواجه في عقد الثمانينيات أعتى شراسة من السلطة التي انفرد بها الدكتاتور وعائلته. وبظرف أقحم فيه الدكتاتور الناس والبلد بحمى حرب ومخاوف لا مثيل لها، بدا الهرب الى المغامرات الخيالية والشكلية المغلقة على نفسها خير سبيل تبتعد به الموهبة عن لعنة حرب العقائد، وعن مواجهة النفس معاً. وتحصل في الظاهر على رضا العناية بالفن بعيداً عن السياسة. أو، كما يرغب المنظّرون، على ضرب من الاحتجاج السلبي على النظام القمعي.

ولم يكن زاهر الجيزاني بمنأى عن هذا. انصرف في الثمانينيات الى القصيدة الطويلة جداً، وهو انصراف لا يخفي معنى التحدّي المغامر فيه، وهذا الطول معزّز بعناصر بدت أكثر من مثيرة للحماس آنذاك، مثل الصور المجردة، والمخيلة الاعتباطية، واستخدام النثر، والاستطراد التي يتضارب مع المنطق الشعري، أي منطق، عن قصد... إلخ. ولقد حدث أن تغلّبت هذه العناصر على طبيعة الشاعر الغنائية، أو الدرامية، لصالح الجدة الشكلية الجريئة. تقع على هذا في قصيدة "كآبة الملك"، التي تمتد لعشرين صفحة، ما أن تُمسك بخيط دليل حتى يفلت من بين أصابعك الى آخر. وتأخذك القصيدة في سياق لا ينتهي كهذا السياق:

"... ها قصديرهن يلوذُ في مرضي المقدّسِ/ أين يتّجه السواد؟
وأناملُ التفاح تمسكُ بالشتاءِ سوادَ برقكَ،
حامياً تمضي به الأشياء، يعبرُ فلكهنّ إليك يا سقراطُ
يا أبتي المقيّد كيفَ لمْ أنجزك؟
كان الصوتُ يخفي صوته، وأصدَهنُ.

النارُ تدفعُ نارها
وأقولُ أحشائي تجرُّ سلاسلاً..." إلخ (ص٢١٨).

يبدو لي أن الشاعر لا يعيش في قفص الآخرين، أو قفص مفهومهم الشائع عن الجديد والبكوري فقط، بل يفكر ويستغرق فيه وهو يكتب. ولذلك كان خالص الانتساب للمعترك الخارجي: معترك صراعه مع الآخر، أو معترك المرحلة ذاتها. ولقد تبدى ذلك واضحاً في قصيدة "كآبة ملك"، وقصيدة "أسفل الشرفة" التي ألحق مغلقاتها بعدد من الهوامش والشروح. ولكنه ما أن أنجز مهمّته، مهمّة المراضاة مع تطلُّعات الجيل الحداثية حتى رجع لنفسه، الى معتركه الداخلي، في قصيدة تالية أكثر طولاً وأكثر غنىً هي "أُغنية الإله مردوخ". الحيرة بين المعتركين تلوح له جلية أحياناً. وتعبه منها لا يفوته، لأنه: "تعبٌ بين أنْ أنتقي اللفظة المعجمية/ أو أنْ أناطح كالوعل سروةَ روحي.." (ص٢٨٠). وهو ينتصر لمناطحة سروةِ روحه بالتأكيد، حذراً ومحذراً من انجرافِ جيله تحت وطأة اللغة العضليةَ المفرغة: "تعقّل أيها الإنسان يا أخي... اللغةُ تنحرف الى الدخان... اللغةُ ماذا حلّ بها" (ص٣٥١).

الفيلسوف الرواقي والإمبراطور الروماني ماركوس أوريليوس في "تأملاته" يعجب من الفيلسوف حين يسعى لمعتزله على الشواطئ المهجورة، أو في الغابات، أو في قمم الجبال. في حين أن كل ما يحتاجه للعزلة استدارة صغيرة الى عالمه الداخلي. الشاعر في مأزق الاختيار المحرج يحتاج ذات الاستدارة الصغيرة الى داخله، فتغنيه عن التوسُّل بتهيام الجدة اللفظية والشكلية، هرباً من المعترك الخارجي، الذي يراه المنظرون تاريخياً.

زاهر يعلن، في مطلع القصيدة، بأنه سيهذي لقلبه. وهذيانه كله لا تعارض فيه مع وضوح لوعته وغنائيتها. وهذا سر نجاح القصيدة. حتى أنه يلجأ الى النثر العقلي بحرية ليقول ما يود أن يبلغ به عقل القارئ دون احتمالٍ للتأويل:

"... تريد المقدّسَ الجديد.. الإنسان هو المقدس الجديد.. إنسان المشاعر الرحيمة والمشاركة الوجدانية والحب وقهر الاغتراب والتعبير عن الطابع الفردي والشخصي لكل وجود بشري والانتقال الى عالم الحرية والتجديد من الداخل والانتصار على الضرورة المستعبدة.." (ص٢٨٢).

هذا البيان العقلي لا يمنعه مطلقاً من الغناء بذات السياق العقلي:

"إنحرفْ يا غدي عن تفاهةِ يومٍ يبعثرنا.
ويعلمني مهنةَ القتلِ والتهم الباطلة.
ألِزاماً أُساومُ
أوَ أن أُناورَ أو أن أكذبَ أو أن أُبجّل حقداً
وأترك فتحاً تكاثر في خطواتي
رايتي هذه... رهنُ أغنيتي أو مماتي" (ص٢٨٦).

ورايته تنتصر بانتصار المغني فيه. وانتصار المغني يتطلب استدارة الى الداخل حيث مناطحة سروة روحه كالوعل، لا الى الخارج حيث المعترك مع انتقاء اللفظة المعجمية!

في هذه المرحلة أصبح الشعر لديه "مساء الكلام" (ص٢٧٢)، لأن في الليل وحده يتم الإسراء الغامض للقصيدة على هيئةِ "دخانٍ تصاعد من لهبِ العقلِ حين التقى بتراب الغريزة." (ص٢٧٢).

ما من تعارض بين العقلِ والغريزة، في الشعر الذي يصدر من المعترك الروحي الداخلي، بل يتصل أحدهما بالآخر بتيار اللاوعي الغامض غموض الشعر، تماماً كما يتّصل عن طريق النسغِ سمادُ التربة بالثمرة. أما الفكرة المجردة والعقيدة فتأخذ مجرى آخر للعقل والغريزة غير مجرى اللاوعي. مجرى المسعى الغائي الذي لا يقرب الشعر، تماماً كما يتصل عن طريق سلك المعدنِ مولدُ الكهرباء بالمصباح.

٣

في خريف ١٩٩٣ أفلت الشاعر زاهر الجيزاني من قفص دولة الدكتاتور، وأيضاً من قفص نزعة التخفي الأدبي، إن صحَّ التعبير. لم يجد هواء حريته في كردستان المحررة إلاّ في قصيدته الغنائية القصيرة، وفي الماضي الديني الذي يستهويه، وفي اللغة الشعرية التي لا تتشكل بسبب ردة فعل تاريخية أو أدبية. بل لقصيدته أن ترخي أعصابها، وتأخذ حريتها بالندب الهادئ. بدأ بعدد من القصائد مستوحاة من المقتل الحسيني:

"بعدَ أن قطعَ الشمرُ رأسَ الحسين
ولمْ تبق في الأرضِ غير الطلولْ
بعد أن غامت الشمس وابتعدتْ حمحماتُ الخيولْ
اسوداً كوكب النار بعدك طاردنا
ثم أدخلنا في ظلامِ الأفولْ
كيف لي أن أعيدَ نظامَ العواطفِ، أو أنتحي جانباً
غيرَ مكترثٍ بالذي كان والذي سيكونْ؟" (ص١٠٨).

الحسين مطاردٌ فيها أبداً، ومقبل فيها أبداً على الاستكانة للموت،



أو النوم. وما من أمل يُعقد على يقظته. والقصائد التي تشير إليه، أو تناجيه تصحبها قيثارةُ المغني المتعب. الشاعر يتماثل للشفاء من كابوس اليقظة والنوم، ولكنه يعدّ العدة لشقاء انتظار لا أمل فيه. ولأن الشاعر لم يشغل روحه وعقله بالصياغات الاديولوجية لمعنى الآمال المنتظرة، فهو في هذه القصائد أمين على العاطفة الدفينة، على العاطفة الدينية الغامضة. وأقول ذلك لأن المشاعر الدينية لدى الجيزاني ليست عقائدية، يعول عليها في تفسير الظواهر، وتحقيق العدل الاجتماعي، ولا تتعارض مع إيمانه بالعقل والعلم. إنها تتطابق مع موروثه الروحي الذي ارتضاه، وتتطابق مع التباسه الداخلي، ومع النزعة الأرواحية التي أخذت بيديه منذ مطلع شاعريته. وهذا يكفي بالنسبة له. بهذا المعنى أفهم استجاراته التي تذكّر باستجارات أُمهاتنا وآبائنا:

"لقد جُنّت الناسُ وانفرطتْ رحمةُ الله
واصّاعدتْ كتلٌ من دخانٍ ونارْ
وصكّ الشوارعَ صوتُ نذيرٍ، فقد لا يعود النهارْ
أقلْ عثرتي، يا مُقيل العثارْ." (ص١٣١).

"يا إلهي أعني على ما تبقى
أعني على حملِ ما لا أُطيق" (ص١٣٤).

لمسة الكائن الحي، العاري من كل أدبيات المرحلة. اللمسة التي نقع عليها بذات الطواعية في صوت السياب وصلاح عبد الصبور.

زاهر الجيزاني، في المجموعة الجامعة التي بين يدي، ينهي قسطاً من الرحلة الشاقة في تجربته الشعرية على جبل بيرمام المحرر. وفي استراحة دمشق، قبل الرحيل الى مشاق المنفى البعيد، يكتب هذا "الدعاء" (ص١٥٧) الرائع، مستخدماً طبقة الصوتِ ذاتها في الدُّعاء الحسيني لدى الشيعة، ومستعيناً منه بتكرار كلمتي "السلام عليك" و "أأدخلُ".

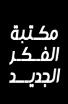
وبه، ومعه، أرغب بإنهاء حديثي هذا :

"السلام عليك
السلامُ على عطشٍ أبيض كالضباب ترسَّبَ في شفتيك
السلامُ عليك
السلامُ على رجفةِ الشمسِ حين تحاكي ارتجاف يديك
السلامُ عليك
السلامُ على طائرٍ في السماء رآكَ فكبّرَ من فزعٍ وارتمى ميتاً
على قدميك
السلامُ عليك
السلامُ على صولجانِ الحياةِ وصورته في ضياءِ القرى واخضرارِ
البيوت
السلامُ على الريحِ والملكوتْ
ومن مات من أهلنا في بلادِ السوادِ ومن سيموتْ
السلامُ على صرخة الطفلِ حين تُدكُّ البيوتْ
السلامُ على لغةٍ يُستغاثُ بها آخر الليلِ حين نجيء إليك
السلامُ عليك

السلامُ على قبةٍ في ضميرِ الفتى وقبابٍ تساقطُ من طينهنَ عليك
السلامُ عليك
أأدخلُ يا شمعةَ الروحِ والعنفوانْ
أم الحزنُ غيرنا ثم أخرجنا عن مدارِ الزمانْ
السلامُ على آخر الكلمات التي كنت تنطقها في الطعانْ
السلامُ على وردةِ الاقحوانْ
السلامُ على كل هذا السوادْ
السلامُ على ما تبقى لنا من رمادِ البلادْ
السلامُ عليك
أأدخلُ أمْ أتأخرُ؟"

(لندن، ٢٠٠٥)

الفهرس



للمؤلف

شعر:

حيث تبدأ الأشياء

أرفع يدي احتجاجاً

جنون من حجر

عثرات الطائر

لا نرث الأرض

مكائد آدم

قارات الأوبئة (ترجمها الى الفرنسية سعيد فرحان تحت عنوان Continent de douleurs)، ترجمت أيضاً إلى السويدية مع قصائد أخرى تحت عنوان Eqidemiernas Kontinenter

قصائد مختارة (القاهرة)

كواسيمودو. قصائد مختارة

الأعمال الشعرية في جزأين

السنوات اللقيطة

أبتعد مأخوذاً بالضوء (قصائد مختارة - القاهرة)

آخر الغجر

نثر:

من الغربة حتى وعي الغربة

أدمون صبري

مدينة النحاس

ثياب الأمبراطور

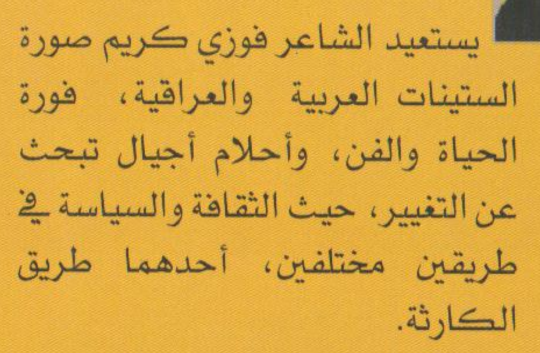
الفضائل الموسيقية

العودة الى گاردينيا

يوميات نهاية الكابوس

تهافت الستينيين

لوحة الغلاف: نوال السعدون



يستعيد الشاعر فوزي كريم صورة الستينات العربية والعراقية، فورة الحياة والفن، وأحلام أجيال تبحث عن التغيير، حيث الثقافة والسياسة في طريقين مختلفين، أحدهما طريق الكارثة.

صور وأفكار حية، شعر وموسيقى وفنون تبحث عن هوية تشق طريقها، قبل الانهيارات الكبرى التي نعيشها اليوم.

ISBN:2-84305-997-X

